



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Geschichte(n) erzählen.
Montage als Form der Geschichtsschreibung
bei Walter Benjamin und Jean-Luc Godard

Verfasserin

Sara Vorwalder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Christian Schulte

Gliederung

I. Einleitende Gedanken.....	1
II. Geschichts- und Erzähltheorie bei Walter Benjamin.....	5
II.1 Krise der Wahrnehmung.....	5
II.1.1 Warenfetisch, Konsum und Unterhaltung.....	6
II.1.2 Chock.....	10
II.2 Historischer Materialismus und Theologie.....	11
II.2.1 Dialektik zwischen Theologie und Politik.....	15
II.2.2 Eingedenken: Dialektik im Stillstand.....	18
II.3 Verfahrensweisen des Ausdrucks – Erzähltheorie.....	21
II.3.1 Tradition des Erzählens.....	21
II.3.1.1 Krise der Erzählung.....	23
II.3.2 Der Essay als Form.....	24
II.3.3 Neue Möglichkeiten des Erzählens.....	26
II.4 Geschichte und Erzählung.....	29
III. Alle Geschichte(n), nur die Geschichte(n), nur das Kino: Geschichte durch Film(geschichte) denken.....	31
III.1 Filmarchäologie als Methode: Godards Filmgeschichtsprojekt.....	33
III.1.1 Égalité et fraternité entre le réel et la fiction.....	34
III.1.1.1 Das Reale der Fiktion.....	36
III.2 Das Kino und das Erzählen.....	38
III.2.1 Das Kino erzählt.....	39
III.2.2 Die Umöglichkeit alle Geschichten des Kinos zu erzählen.....	42
III.2.3 Die Geschichte der Filme, die nie gemacht wurden.....	43

III.3 Verrat des Kinos an der Realität.....	45
III.3.1 Exkurs: Jean-Luc Godard und seine Auseinandersetzung mit der Shoah.....	48
III.3.2 Italienischer Neorealismus – Das letzte Aufbegehren des Kinos?...50	
III.4 Die rettende Kraft des Filmbildes.....	52
III.4.1 Einflüsse und Parallelen.....	53
III.4.1.1 Charles Péguy: Clio und Veronika.....	54
III.4.1.2 Der Rettungsbegriff bei Walter Benjamin.....	56
III.4.1.2.1 Das Optisch-Unbewusste als Rettung für das Filmbild? Godard mit Benjamin gelesen oder Hitchcock und die Kontrolle des Universums.....	58
IV. Brüchigkeit der Geschichte: Montage als Form der Geschichtsschreibung.....	62
IV.1 Walter Benjamins Montagetheorie.....	62
IV.1.1 Zitattheorie.....	64
IV.1.2 Methode der <i>Passagenarbeit</i> : Literarische Montage.....	66
IV.1.3 Erzählen in Fragmenten: Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i>	68
IV.1.4 Exkurs: Wahrnehmungsschule Film.....	68
IV.1.5 Filmische Montage.....	70
IV.2 Die Summe ist mehr als die Einzelteile: Montagetheorie bei Jean-Luc Godard.....	72
IV.2.1 Eindruck und Ausdruck.....	74
IV.2.2 Das Dazwischen in der Montage: Wenn Eins plus Eins Drei ergibt..75	
IV.2.2.1 Film als „Form, die denkt“.....	77
IV.2.3 Geschichtsmontagen in den <i>Histoire(s) du Cinéma</i>	78
IV.2.3.1 Die Züge von 1941.....	78
IV.2.3.2 Historische Doppelbelichtung des Balkans am Ende des 19. und des 20. Jahrhunderts.....	79

V. Resümee.....	83
VI. Literaturliste.....	88
VII. Filmliste.....	97
VIII. Danksagung.....	98
IX. Anhang	
a. Abstract.....	99
b. Curriculum vitae.....	100

I. Einleitende Gedanken

„Sorgfältig prüf ich meinen Plan:
er ist unverwirklichbar.“¹

Das Motto, unter dem diese Arbeit steht, kann auf viele Arten gelesen werden. Zunächst vielleicht als Verweis darauf, dass die Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt – die Themenbereiche, die angesprochen werden, lassen sich in ihrer Gesamtheit nicht fassen. Walter Benjamin hält in der *Erkenntniskritischen Vorrede* seiner Arbeit über das deutsche Trauerspiel² fest: „Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen.“³ Damit entzieht sich ein Gegenstand auch konsequent einer abschließenden Betrachtung, das heißt einer einzigen Sichtweise, die Alles zu fassen vermag. Vielmehr erscheint der Anspruch nach der Notwendigkeit einer Vielfalt von Betrachtungsweisen legitim.

Der Philosoph Walter Benjamin und der Filmmacher Jean-Luc Godard, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen, waren beide mit der Realisierung und Verwirklichbarkeit umfangreicher Projekte beschäftigt. Brechts Ausspruch wäre genauso als Motto für seinen Freund und Weggefährten Benjamin denkbar. Dessen wohl größtes Projekt, die *Passagenarbeit*,⁴ durch seinen Freitod unvollendet geblieben war. Über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren beschäftigte Benjamin sich mit den Pariser Passagen im 19. Jahrhundert, während er parallel dazu Essays und Aufsätze zu mannigfaltigen Themengebieten verfasste.

¹ Brecht, Bertolt. zit. nach Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du Cinéma*. Komplette Tonspur auf fünf CDs mit vier Text- und Bildbänden. 4 Bde. München: ECM Records 1999. Bd. 2. S. 25. Die Textpassagen aus den *Histoire(s) du Cinéma* werden folgend, wenn nicht anders angegeben und sofern vorhanden, nach den Büchern der Hörspielfassung zitiert und mit *Histoire(s) du Cinéma* Band/Seitenzahl abgekürzt.

² Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I/2*. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schwepphäuser. u. Mitw. v. Theodor W. Adorno/Gershom Sholem. 7 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. S. 203–430. Hier: S. 207–238. Die Schriften Walter Benjamins werden im Folgenden nach der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* mit den Siglen GS Band/Teilband Seitenzahl angeführt.

³ GS I/1 S. 207.

⁴ Vgl. GS V.

Jean-Luc Godard nimmt in *Histoire(s) du Cinéma*⁵ auf die vorangestellten Worte Brechts Bezug;⁶ ebenso wie Benjamins ist sein Projekt ein umfangreiches Vorhaben. Sein filmisch-essayistisches Werk thematisiert die Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Filmgeschichte, die in und durch Filme erzählt wird. Das Wortspiel *Histoire(s)*, rekuriert darauf, dass es in vielen Sprachen nur einen Buchstaben benötigt um von Geschichte zu Geschichten, von der vermeintlichen Realität in die vermeintliche Fiktion zu gelangen. Schon rein sprachlich gesehen ist die Geschichte in Geschichten eingeschrieben.

Walter Benjamins Schriften werden regelmäßig für filmwissenschaftliche Arbeiten herangezogen.⁷ Als Referenztext wird am häufigsten der medientheoretische Aufsatz *Das Kunstalter im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁸ konsultiert. Abseits davon, gibt es auch andere Texte von Benjamin, auf die filmwissenschaftlich wiederholt rekuriert wird; vor allem *Über einige Motive bei Baudelaire*,⁹ die geschichtsphilosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*¹⁰ sowie der Essay *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*¹¹ und einige Konvolute aus dem *Passagen-Werk*¹² seien hier hervorgehoben. Oder aber Benjamin wird als Zeitzeuge für die Kino- und Filmsituation in den 1920ern und 1930ern herangezogen.¹³

Ferner scheint es bemerkenswert, dass es kaum Abhandlungen gibt, in denen explizit Benjamins Schriften fruchtbar gemacht werden, um dann in einen Dialog

⁵ *Histoire(s) du Cinéma*. Regie: Jean-Luc Godard. F 1988–1998. 240’.

⁶ Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 2. S. 25; sowie Godard, Jean-Luc/Daney, Serge: *Godard makes (Hi)stories*. Interview with Serge Daney. In: Bellour, Raymond/Bandy, Mary Lea (Hg.): *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974–1991*. New York 1992. S. 159.

⁷ Vgl. u.a. folgende Arbeiten: Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin, Vorwerk 8 2009; Dozler, Bernhard J./Müller-Tamm Jutta: *Film nach Benjamin. Bilder und Erzählung im Denken der Kinematographie*. In: Schöttker, Detlev (Hg.): *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. S. 208–220; Hansen, Miriam: *Benjamin and Cinema. Not a One-Way Street*. In: Richter, Gerhard (Hg.): *Benjamin’s Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford: Stanford University Press 2002. S. 41–73; Hansen, Miriam: *Benjamin, Cinema and Experience: „The Blue Flower in the Land of Technology“*. In: *New German Critique*. 40 (1987) S. 179–224; Schulte, Christian: *Ausgraben und Erinnern. Denkfiguren Walter Benjamins im Werk Alexander Kluges*. In: Ders. (Hg.): *Walter Benjamins Medientheorie*. Konstanz, UVK 2005. S. 187–212; Wenzel, Eike: *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte seit den sechziger Jahren*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

⁸ GS I/2 S. 471–509.

⁹ Ebd. S. 605–653.

¹⁰ Ebd. 692–704. Vgl. auch die dazugehörigen Anmerkungen GS I/3 S. 1223–1266.

¹¹ GS II/2 S. 438–465.

¹² GS V.

¹³ Vgl. hierzu Gnam, Andrea: *Der Kameramann als Operateur. Benjamins Beitrag zu einer Theorie des frühen Films*. In: Schulte Christian (Hg.): *Walter Benjamins Medientheorie*. Konstanz, UVK 2005. S. 171–187.

mit Jean-Luc Godards filmischem Schaffen zu treten. Dies erstaunt vor allem auch umso mehr, da sich Godard selbst seit den 1980ern kontinuierlich auf Benjamin bezieht,¹⁴ unter anderem in dem Interviewband *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century* in dem Godard und sein Interviewpartner Yousef Ishaghpour mehrfach Analogien zwischen Benjamins und Godards geschichtsphilosophischen Überlegungen aufzeigen.¹⁵ Jedoch beschränken sich die Korrespondenzen zwischen Benjamin und Godard nicht nur auf die Thematisierung von Geschichte, Film oder Montage, sie erstrecken sich bis zu den Begriffsbildungen der Konzepte von Rettung beziehungsweise Erlösung.

Die Auseinandersetzung mit Geschichte und deren Theorie sind sowohl bei Benjamin als auch Godard wesentlich. Über diesen Zusammenhang sind im deutschsprachigen und angloamerikanischen Raum allerdings nur sehr vereinzelt Ausführungen zu finden.¹⁶ Mit Ausnahme einer Abhandlung von Lena Stölzl, die Benjamins Theorie des *Dialektischen Bildes* als Ausgangspunkt nimmt um Jean-Luc Godards Film *Allemagne année 90 neuf zéro*¹⁷ auf geschichtsphilosophischer Ebene zu analysieren,¹⁸ finden sich nur noch auf französisch einige Texte, die die geschichtstheoretischen Affinitäten Benjamins und Godards in Relation bringen. Hervorgehoben sei hier ein Text Alain Bergalas über das Verhältnis zwischen Benjamins Geschichtstheorie und den *Histoire(s) du Cinéma*, mit Fokussierung auf die Art der Geschichtsschreibung beziehungsweise –erzählung.¹⁹ Des Weiteren publizierte Dominique Païni 1998 in Frankreich ein Beitrag der die

¹⁴ Vgl. *The Old Place: Small Notes Regarding the Fine Arts at Fall of 20th Century*. Regie: Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville. F 1999. 49'; *Hélas pour moi*. Regie: Jean-Luc Godard. F 1993. 95', sowie Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century*. Oxford und New York: Berg 2005, und Godard, Jean-Luc: *Alle Geschichten. Nur eine Geschichte. Nur das Kino*. In: *Meteor 2*, (1996). S. 62–67.

¹⁵ Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century*.

¹⁶ Vgl. u.a. Dall'Asta, Monica: *The (Im)possible History*. In: Temple, Michael/ Williams, James S./u.a. (Hg.): *FOR EVER GODARD*. London, Black Dog 2007. S. 350–364; Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand*. sowie Ricciardi, Alessia: *Cinema Regained: Godard Between Proust and Benjamin*. In: *Modernism / Modernity*, 4. (2001). S. 643–661.

¹⁷ *Allemagne année 90 neuf zéro*. Regie: Jean-Luc Godard. F. 1991. 62'.

¹⁸ Vgl. Stölzl, G. Lena: *Blitzhafte Erkenntnis – langnachrollender Film. Ansätze zu einer Praxis dialektischer Bilder im Kino*. Dipl.-Arb.: Universität Wien 2009.

¹⁹ Bergala, Alain: *L'Ange de l'histoire*. In.: Ders (Hg.): *Nul miex que Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma 1999. S. 221–249.

Herangehensweisen von Benjamin und Godard ausgehend von der *Passagenarbeit* und den *Histoire(s) du Cinéma* vergleicht.²⁰

Godards *Histoire(s) du Cinéma* sind auf und das heißt mit Videokassetten entstanden. Diese Arbeit wird sich jedoch nicht mit dem Medium des Videos auf einer technischen Ebene auseinandersetzen, sondern vielmehr die ästhetischen Verfahren des (Video-)Films befragen und analysieren.²¹ Es wird von Filmen die Rede sein, welche Godard mit den Mitteln des Videos realisiert hat. Es geht jedoch nicht primär um den Film als Material, also die Materialästhetik, sondern um das filmische Verfahren, das sich nicht einer Form, sei es der klassischen oder digitalen Filmproduktion, unterwirft. Für Godard ist nicht die Materialität vorrangig, sondern das Produkt, das dabei entsteht sowie der Arbeitsprozess, welcher damit verbunden ist: „Es macht keinen Unterschied, ob man mit Buntstiften, mit Aquarellfarben oder mit Ölfarben arbeitet“²² so Godard.

²⁰ Païni, Dominique: Que peut le cinéma. In: Art Press (horS série) 1998. S. 4–7. Einer ähnlichen Argumentationslinie folgt im übrigen auch Monica Dall'Asta: The (Im)possible History. S. 354: „In fact Godard's constructivist approach to the history of the cinematic century appears as coherent, self-conscious application of the historical method proposed in 'On the Concept of History' – the attempt to do with the twentieth century what, in his *Passagen-Werk*, Benjamin had done with the nineteenth.“

²¹ Vgl. weiterführend zu Godards Arbeiten mit dem Medium Video, auch in den *Histoire(s) du Cinéma*: Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century. S. 31–39.

²² Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000/2001. Bern: Gachnang & Springer 2002. S. 15.

II. Geschichts- und Erzähltheorie bei Walter Benjamin

„Aber das junge zwanzigste Jahrhundert reckt ungeduldig seine Hände. Es hat neue Waffen geschmiedet in Laboratorien, neue Panzer gefunden gegen die Gefahr, und alle Widerstände mehren nur seine Gier. Es will alle Wahrheit wissen, sein erstes Jahrzehnt schon will erobern, was alle Jahrtausende vor ihm nicht zu erreichen vermochten.“²³

„Was wir Geschichte nennen, entsteht im Schreiben der Geschichte; Geschichte schreiben heißt nicht die Vergangenheit wiederfinden, es heißt die Spuren interpretieren, die die Vergangenheit hinterlassen hat, sie zu Zeichen umformen, es heißt letztlich, das Wirkliche wie einen Textlesen.“²⁴

In seinen Texten setzt Walter Benjamin sich mit der Frage der Wahrnehmung und Erfahrbarkeit von Wirklichkeit in der Moderne auseinander. Während Erfahrung lange Zeit etwas gewesen ist, das von einer Generation an die nächste weitergegeben wurde, „[i]n Kürze, mit der Autorität des Alters, in Sprichwörtern; weitschweifig mit seiner Redseligkeit, in Geschichten“²⁵, so wird die Wahrnehmung in der Moderne zur radikalen (Nicht-)Erfahrung.

II.1 Krise der Wahrnehmung²⁶

Benjamin skizziert in seinem Essay *Über einige Motive bei Baudelaire*²⁷ unter Bezugnahme auf Karl Marx eine Krise der Wahrnehmung, die unter anderem

²³ Zweig, Stefan: Sternstunden der Menschheit. Frankfurt a. M.: Fischer ⁵²1998. S. 217.

²⁴ Mosès, Stéphane: Geschichte und Subjektivität. Zur Konstruktion der historischen Zeit bei Walter Benjamin. In: Buhr, Gerhard (Hg.): Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990. S. 174. Vgl. auch GS V/1 S. 580.

²⁵ GS II/1 S. 214.

²⁶ Vgl. GS I/2 S. 645.

²⁷ Ebd. S. 605–653.

durch den mit der Industrialisierung einhergehenden Wandel der Produktionsbedingungen ausgelöst wird. Lange Zeit war das Handwerk, die Manufaktur, also das Handgemachte etwas, das auf Tradition und SpezialistInnentum beruhte. Fachleute waren für das Herstellen bestimmter Waren ausgebildet, zu denen sie einen direkten Bezug hatten, da sie an allen Arbeitsschritten beteiligt waren. Diese tradierte Erfahrung der Warenherstellung übertrug sich von den Älteren auf die Jüngeren.

Im Industriekapitalismus ändern sich später die Arbeitsbedingungen in der Warenherstellung grundlegend. Der Mensch führt nur noch einen einzelnen Arbeitsschritt in der Massenproduktion aus, die Maschine verbindet die unterschiedlichen Handgriffe miteinander. Die ArbeiterInnen vollziehen nur noch den ihnen zugeteilten Arbeitsschritt in der Herstellung einer Ware, zu deren Ganzheit sie den Bezug verlieren. Benjamin spricht dabei von der „Dressur“ der Arbeiterin beziehungsweise des Arbeiters, die an die Stelle der handwerklichen Übung getreten ist. Aus der Erfahrung der Produktion eines Gegenstandes wird das immer gleiche Erleben eines Teilhandgriffes, in dem das Endprodukt nicht mehr als Ganzes ersichtlich ist. Benjamin stellt dahingehend fest, dass der „ungelernte Arbeiter der durch die Dressur der Maschine am tiefsten Entwürdigte [ist]. Seine Arbeit ist gegen Erfahrung abgedichtet.“²⁸ Die Arbeit an der Maschine führt zu einer Entpersonalisierung und Entfremdung vom Arbeitsprozess.²⁹

II.1.1 Warenfetisch, Konsum und Unterhaltung

Benjamin bezieht sich wiederum auf Karl Marx, wenn er Überlegungen über die Konsequenzen der industrialisierten Warenproduktion und den daraus resultierenden Warenkonsum anstellt. Die Entindividualisierung, die Marx an den veränderten Arbeitsbedingungen festmacht, setzt sich in Freizeit und Konsum fort. Marx beschreibt in seinem Hauptwerk *Das Kapital*³⁰ den Wandel von einfachen

²⁸ Ebd. S. 632.

²⁹ Vgl. Ebd. S. 631f.

³⁰ Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Das Kapital I. Der Produktionsprozeß des Kapitals. 23. Bde. Berlin, DDR: Dietz 1968.

Arbeitsprodukten zu Waren, welchen ein Fetischcharakter anhaftet.³¹

Arbeitsprodukte werden ausgehend von der Gesellschaft umkodiert, so dass ihnen ein Wert zugeschrieben wird, durch den sie Tauschgegenstände, Waren werden.

Marx führt das auf den Fetischcharakter der Ware zurück: „Dieser Fetischcharakter der Warenwelt entspringt [...] aus dem eigentümlichen gesellschaftlichen Charakter der Arbeit, welche Waren produziert.“³²

Benjamin beschäftigt sich in seiner *Passagenarbeit* mit dem Status von Waren im 19. Jahrhundert. Die Orte des Konsums sind für ihn die luxuriösen Pariser Passagen und die seit 1851 regelmäßig stattfindenden Weltausstellungen, die Benjamin als „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“³³ bezeichnet. Waren werden zu Konsumartikeln und verlieren dadurch nicht nur ihren Bezug zur Herstellung, sondern werden auch aus dem tradierten Erfahrungszusammenhang gerissen. Benjamin stellt fest, dass den Waren dadurch etwas Phantasmagorisches anhaftet: „Die Weltausstellungen verklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem ihr Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen.“³⁴

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer denken im *Kulturindustrie*-Kapitel der in den 1940er Jahren entstandenen *Dialektik der Aufklärung* Benjamins Betrachtungen der Rolle des Menschen im Kapitalismus weiter. „Jeder soll sich gleichsam spontan seinem vorweg durch Indizien bestimmten ‚level‘ gemäß verhalten und nach der Kategorie des Massenprodukts greifen, die für seinen Typ fabriziert ist.“³⁵ Einhergehend mit der Normierung von Arbeit und Konsum tritt eine Vereinheitlichung der Menschen zu Tage, die sich auf die Bereiche der Unterhaltung und Freizeit ausdehnt: „An der Einheit der Produktion soll der Freizeitler sich ausrichten.“³⁶ Die Entfremdungsstrukturen werden auch in der Freizeit sichtbar, denn Unterhaltung dient nur noch der Zerstreuung und Einfühlung. Damit ist sie ebenso nur als Erlebnis fassbar und wird zur

³¹ Vgl. Ebd. S. 85.

³² Ebd. S. 87.

³³ GS V/1 S. 50.

³⁴ Ebd.

³⁵ Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹⁶1969. S. 131.

³⁶ Ebd. S. 132.

„Phantasmagorie des Müßiggängers“³⁷. Dabei vollzieht sich bei den Menschen eine Umkehrung vom aktiven Subjekt zum passiven Objekt, da sie auf die gleiche Ebene wie die Ware gestellt werden: „Die Ware wird zum Objekt eines Erlebnisses, welches das Subjekt selbst zum ‚leidenschaftlich bewegten‘ Objekt macht.“³⁸

Die Freizeit soll nicht, zusätzlich zur Arbeit Anstrengung abverlangen, sondern der Ablenkung dienen. Bertolt Brecht spricht diesbezüglich davon, dass die ArbeiterInnen in ihrer Freizeit Opfer einer „Einbeutung“ werden:

„Der Fehler liegt nicht darin, daß die Kunst so in den Kreis der Produktion gerissen wird, sondern darin, daß dies so unvollständig geschieht und daß sie eine Insel der ‚Nichtproduktion‘ schaffen soll. Wer sein Billet gekauft hat, verwandelt sich vor der Leinwand in einen Nichtstuer und Ausbeuter. Er ist, da hier Beute in ihn hineingelegt wird, sozusagen ein Opfer der Einbeutung.“³⁹

Wenn die Kunst zur Produktion mutiert wird der Mensch dabei entmündigt, da er sich nur noch auf Unterhaltung einlassen, sich jedoch nicht kritisch dazu verhalten kann. Obwohl sonst häufig divergierende Meinungen Brecht und die VertreterInnen der Kritischen Theorie trennen, stimmt Adorno und Horkheimer dem Dramatiker in diesem Punkt zu:

„Das Vergnügen erstarrt zur Langeweile, weil es, um Vergnügen zu bleiben, nicht wieder Anstrengung kosten soll und daher streng in den ausgefahrenen Assoziationsgeleisen sich bewegt. Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor.“⁴⁰

Dadurch, dass der Mensch durch den Kapitalismus in eine passiv konsumierende Rolle fällt, stumpft auch zunehmend seine Wahrnehmung ab. Und das in einem Zeitalter, in der die um sich greifende Beschleunigung, wie zum Beispiel der Fortschritt im Bereich der Technik, tief in alle Lebensbereiche des Menschen eindringt und nur mit einem wachen Bewusstsein wahrgenommen und das heißt bewältigt werden könnte. Doch spätestens im Ersten Weltkrieg hat die Technik, so Benjamin, den Menschen überholt:

³⁷ GS V/2 S. 962.

³⁸ Weber, Thomas: Erfahrung. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe I. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 249.

³⁹ Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozess: Ein soziologisches Experiment. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften I, 1914–1933. Bd. 21. Hg. v. Werner Hecht/Jan Knopf/u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992. S. 476.

⁴⁰ Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. S. 145.

„[Die Gesellschaft] findet [ihre Kraftquelle] im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen.“⁴¹

Wurde Jahrhunderte lang im Krieg von Angesicht zu Angesicht gekämpft, so ermöglicht die fortgeschrittene, aufgerüstete Technik im Ersten Weltkrieg eine Art der Kriegsführung, die so neuartig ist, dass sie den menschlichen Apperzeptionsapparat extrem überfordert, so dass er die traumatische Wirkung nicht mehr verarbeiten kann. Als Resultat der technifizierten Kriegsführung, sahen sich die Soldaten auf freiem Feld damit konfrontiert, wie im Gaskrieg Menschen umkommen, durch etwas, das nicht sichtbar ist.

Dementsprechend konnten die Heimgekehrten ihr Erlebtes auch nicht kommunizieren. In dem Text *Erfahrung und Armut*⁴² konstatiert Benjamin 1933 eine „Erfahrungsarmut“,⁴³ in der Situation der heimgekehrten Soldaten nach dem Ersten Weltkrieg:

„Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper. Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen.“⁴⁴

Ihrer Fähigkeit zur Mitteilung aus dem Erfahrungsschatz beraubt, sieht Benjamin in diesem Verstummen einer ganzen Generation zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Auswirkungen einer Armut der Erfahrungen. Er geht sogar soweit zu sagen, dass die Technik die Menschheit verraten habe.⁴⁵

⁴¹ GS I/2 S. 507. Vgl. auch: Ebd. S. 507f.: „Der imperialistische Krieg ist eine Aufstand der Technik, die am ‚Menschenmaterial‘ die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches Material entzogen hat. Anstatt Flüsse zu kanalisieren, lenkt sie den Menschenstrom in das Bett ihrer Schützengräber, anstatt Saaten aus ihren Aeroplanen zu streuen, streut sie Brandbomben über die Städte hin, und im Gaskrieg hat sie ein Mittel gefunden, die Aura auf neue Art abzuschaffen.“ [Herv. i. O.; SV]

⁴² GS II/1 S. 212 – 219.

⁴³ Ebd. S. 218.

⁴⁴ Ebd. S. 214.

⁴⁵ Vgl. GS IV/1 S. 147.

II.1.2 Chock

Der technikbedingte Fortschritt durchdringt zunehmend alle Bereiche des menschlichen Lebens und macht neue Formen der Wahrnehmung notwendig, so Benjamin.⁴⁶ Das Handwerk wird unter den Bedingungen der Massenproduktion Fließbandarbeit, das Reisen, über Jahrhunderte im Prinzip ähnlich vonstatten gegangen wandelt sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts so drastisch und schnell, dass die Fortbewegung nicht nur zu Lande mit dem Zug und den ersten Automobilen, sowie mit Schiffen im Wasser stattfindet, sondern schließlich sogar der Luftraum erschlossen wird. Das elektrische Licht trägt ebenso zu dieser neuen Prägung der Wahrnehmung in der Moderne bei. Über die Illumination der Großstädte hinaus, wird das elektrische Licht auch für Reklamen, also für Werbezwecke eingesetzt.

Benjamin sieht gerade an der Großstadt, mit ihren vielen Leuchtreklamen und neuen Verkehrsmitteln, die den Straßenverkehr nun erschließen, dass die Wahrnehmung in schneller Folge revolutioniert werden soll und immer wieder aufs Neue auf die Probe gestellt wird. Ähnlich der Situation von ArbeiterInnen in der Fabrik, widerfährt auch den PassantInnen die Situation in der Menge nur noch als flüchtiges Erlebnis.⁴⁷ Es herrscht eine Ausnahmesituation, die jedoch so allgegenwärtig geworden ist, dass der Schockzustand der dadurch hervorgerufen wird, sich zum Normalfall entwickelt hat.⁴⁸

Die menschliche Wahrnehmung versucht mit der technischen Entwicklung Schritt zu halten, allerdings um dem Preis, dass der kontinuierliche Schockzustand nur mehr das Speichern von Informationen und Erlebnissen im Gedächtnis zulässt. Die Möglichkeit Erfahrungen zu machen kommt dabei abhanden. Der Schockzustand kann nach Benjamin nur erlebt werden, eine tiefer greifende Verknüpfung auf der Ebene der Erfahrung ist nicht mehr möglich.

„Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der

⁴⁶ Vgl. GS I/2 S. 478: „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.“
[Herv. i. O.; SV]

⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 632.

⁴⁸ Ebd. S. 614.

Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses.“⁴⁹

Unter Bezugnahme auf Sigmund Freuds Theorie der Reizschutzfunktion des Bewusstseins sowie Marcel Prousts und Henri Bergsons Erinnerungstheorie versucht Benjamin in seinem Essay über Charles Baudelaire⁵⁰ das Verhältnis zwischen Erfahrung und Gedächtnis auszudifferenzieren. Allerdings geben die Schriften Freuds ihm nicht den nötigen Werkstoff für seine Theorie, da Freud nicht zwischen Gedächtnis und Erinnerung unterscheidet. Unter Zuhilfenahme der Theorien Theodor Reiks,⁵¹ einem Schüler Freuds, kann Benjamin jedoch Erinnerung und Gedächtnis auf zwei verschiedene Ebenen aufgliedern, um schlussendlich wieder zu Freuds Theorien zurückzukehren.⁵² Freud verortet die Erinnerungen im Unbewussten, denn, wie Benjamin ausführt, nach ihm „nähme das Bewußtsein als solches überhaupt keine Gedächtnisspuren auf. Dagegen hätte es eine andere Funktion, die von Bedeutung ist. Es hätte als Reizschutz aufzutreten.“⁵³ Dieser Reizschutz, der gegen die Informationsüberflutung wirken soll, die mit der Moderne Einzug hielt, hält das Bewusstsein aufrecht und federt traumatische Erlebnisse ab.

II.2 Historischer Materialismus und Theologie

Walter Benjamin verwehrt sich entschieden gegen die Auffassung Leopold von Rankes, einem der Hauptvertreter des Historismus, der im Bezug auf Vergangenes die Frage „wie es denn eigentlich gewesen ist“⁵⁴ stellt. Benjamin verortet die Schwachstellen des Historismus in den Behauptungen, Geschichte lasse sich in ihrer Totalität begreifen und darstellen, sei objektiv betrachtbar und

⁴⁹ Ebd. S: 615.

⁵⁰ Ebd. S. 605–653. Über einige Motive bei Baudelaire.

⁵¹ Vgl. hierzu: Reik, Theodor. zit. nach: Baumann, Valérie: Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung: Dialektisches Bild – Traumbild – Vexierbild. Eggingen: Edition Isele 2002. S. 105: „Die Funktion des Gedächtnisses ist der Schutz der Eindrücke; die Erinnerung zielt auf ihre Zersetzung. Das Gedächtnis ist im Wesentlichen konservativ, die Erinnerung destruktiv.“

⁵² Vgl. hierzu: ebd. S. 105–116.

⁵³ GS I/2. S. 613.

⁵⁴ Zit. nach: GS I/2 S. 696.

eine Annäherung an sie erfolge über die Einfühlung in eine bestimmte Epoche.⁵⁵ Benjamin stellt sich gegen die Vorstellung einer Geschichtsdarstellung, die sich im bloßen Nachvollzug des historischen Kontinuums erschöpft. Insbesondere richtet er sich gegen eine telosbestimmte Verknüpfung historischer Ereignisse unter dem Vorzeichen des Fortschrittes. Auch der Idee einer Universalgeschichte, wie sie darüber hinaus die Hegel'sche Geschichtsphilosophie vorgibt, erteilt Benjamin eine dezidierte Absage: „Die Vielheit der ‚Historien‘ ist eng verwandt wenn nicht identisch mit der Vielheit der Sprachen. Universalgeschichte im heutigen Sinn ist immer nur eine Sorte von Esperanto.“⁵⁶ Es geht Benjamin nicht darum, die Geschichte aus der Perspektive der Sieger zu verstehen, sondern Geschichte in der Perspektive „der Ausgeschlossenen, der Vergessenen und der Besiegten“ zu denken; eine Perspektive die erst unter einer massiven Schicht der offiziellen Geschichtsbildes freizulegen wäre.⁵⁷ Benjamin will in seiner Herangehensweise die „Geschichte gegen den Strich zu bürsten“⁵⁸ um die möglichen Potentiale der Vergangenheit zu Tage zu fördern.

Exemplarisch für Benjamins praktischen Umgang mit Geschichte steht seine Arbeit zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.⁵⁹ Es kann als Versuch gelten „inmitten der allgemeinen Krise der Geschichtsschreibung zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Form kritischer Historie zu entwickeln.“⁶⁰ So wendet sich Benjamin dem 17. Jahrhundert über die literarische Form des Trauerspiels zu. Die hier geäußerte Weise einer kritischen Geschichtsschreibung wird Benjamin später in der Arbeit über die Pariser Passagen im 19. Jahrhundert weiterführen und sie dort, sowie in den geschichtsphilosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*⁶¹ theoretisch untermauern. Ausgangspunkt dieses Geschichtsverständnisses ist die Gegenwart, die ihren Blick auf Vergangenes wirft. „Die den Geschichtsdiskurs konstituierenden Einheiten entstehen aus einer Wesensverwandtschaft des Späteren mit dem Früheren, aus der doppelten

⁵⁵ GS I/3 S. 1240f. Vgl. ebenso: GS I/2 S. 692–704.

⁵⁶ GS I/3 S. 1235.

⁵⁷ Vgl. Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 48.

⁵⁸ GS I/2 S. 697.

⁵⁹ GS I/1 S. 203 – 430.

⁶⁰ Bolle, Willi: Geschichte. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut. (Hg.): Benjamins Begriffe I. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 399.

⁶¹ GS I/2 S. 692 – 704.

Perspektive der dargestellten und der darstellenden Zeit. Geschichte ist Konstruktion von dieser Doppeleinsicht her.“⁶² Benjamin selbst spricht in diesem Zusammenhang von einer „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“⁶³.

Walter Benjamins Geschichtsbegriff stützt sich vor allem auf die Tradition des historischen Materialismus Marx'scher Prägung und auf Motive der jüdischen Theologie. Von Karl Marx' materialistischer Geschichtsphilosophie übernimmt Benjamin die Lebens- und Arbeitspraxis als Ausgangspunkt und das Verständnis von Geschichte als Klassenkampf aus der Perspektive der Unterdrückten: „Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst.“⁶⁴ Wohin Benjamin *seinen* Historischen Materialismus jedoch abgrenzt, ist die permanente Revolution als Ziel der Geschichte, der ein ausgeprägter Fortschrittsglauben zugrunde liegt: „Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.“⁶⁵ Benjamin geht es um die Stillstellung der Geschichte, während Marx einen Fortschritt, der in einer permanenten Revolution münden soll, vor Augen hat. Angesichts des Faschismus jedoch, weist Benjamin Marx' Glaube an die Selbstüberwindungskräfte des Kapitalismus zurück:

„Wir müssen zu einem Begriff von Geschichte kommen, nach dem de[r] Ausnahmezustand, in dem wir leben, die Regel darstellt. Dann wird als unsere geschichtliche Aufgabe die Herbeiführung des Ausnahmezustandes uns vor Augen stehen; und dadurch wird sich unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sehr verbessern.“⁶⁶

Der Ausnahmezustand ist kein Bedrohungsszenario, das in der nahen Zukunft wartet, sondern Bestimmungsmerkmal der Gegenwart selbst.⁶⁷ Benjamins Sichtweise ist vor allem im Bezug auf den Nationalsozialismus, sehr

⁶² Bolle, Willi: Geschichte. S. 405.

⁶³ GS V/1 S. 588.

⁶⁴ GS I/2 S. 700.

⁶⁵ GS I/3 S. 1232.

⁶⁶ GS I/2 S. 1246.

⁶⁷ Vgl. dazu auch GS V/1 S. 592: „Daß es ‚so weiter‘ geht, *ist* die Katastrophe.“ [Herv. i. O.; SV]

vorausschauend. Er kritisiert die Sozialdemokraten seiner Zeit dafür, dass sie Marx immer noch blind Gefolgschaft leisten:

„Sie [die Sozialdemokratie] gefiel sich darin, der Arbeiterklasse die Rolle einer Erlöserin künftiger Generationen zuzuspielen. Sie durchschnitt ihr damit die Sehne der besten Kraft. Die Klasse verlernte in dieser Schule gleich sehr den Haß wie den Opferwillen. Denn beide nähren sich an dem Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel.“⁶⁸

In einer an Marx angelehnten Geschichtsauffassung, orientierte sich die Sozialdemokratie fortschrittsoptimistisch an der Vorstellung, dass spätere Generationen den Klassengegensatz überwinden können. Im Gegensatz dazu insistiert Benjamin darauf, dass revolutionäre Praxis in einem, die Geschichte als katastrophischen Zusammenhang, stillstellenden Akt im Hier und Jetzt stattfinden müsse.

Die zweite wichtige Grundlage für Benjamins Geschichtsverständnis sind Motive aus der jüdischen Theologie, wie zum Beispiel seine Anverwandlung der Konzepte des Eingedenkens und der Erlösung. Der Gegenwart kommt in der jüdischen Theologie ein großer Stellenwert zu, da die spekulative Befragung und jedes Vorausgreifen auf die Zukunft untersagt ist.⁶⁹ Anders als im Christentum, in dem das Kommen des Messias auf eine unbestimmte Zukunft verlegt wird, ist im Judentum der Glaube vorherrschend, dass jede/r Einzelne zu jeder Zeit zur Erlösung beitragen kann. So wird „das Messianische nicht mehr als die utopische Endstation der Geschichte dargestellt, [...] sondern als jene Kraft, die, wie in der jüdischen Apokalyptik, die katastrophale Entwicklung der Geschichte an ein plötzliches Ende führt“⁷⁰. Gerade diese Unterbrechung der Geschichte hat Benjamin im Sinn, wenn er den Historischen Materialismus mit Theologie auflädt und von „Jetztzeit“ spricht.

„Im Gegensatz zur homogenen Fortschrittszeit hat die kritische Jetztzeit messianische Züge. Gerade deswegen muss die Geschichte nicht auf den Messias warten. Denn jeder Moment der Gegenwart hat, mittels der Technik des Eingedenkens, das Potential, eine Last aus der Geschichte aufzuheben und so zur Erlösung beizutragen.“⁷¹

⁶⁸ GS I/2 S. 700. Vgl. auch ebd. S. 698ff.

⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 704.

⁷⁰ Mosès, Stéphane: Benjamins Judentum. In: Weidner, Daniel (Hg.): Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 150.

⁷¹ Barth, Volker: Walter Benjamin: Geschichte als Last und Erlösung. In: Kirchner, Sascha/Liska, Vivian/u.a. (Hg.): Walter Benjamin und das Wiener Judentum zwischen 1900 und 1938. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 146.

Das heißt also, dass die Menschen die Möglichkeit haben, die schwache messianische Kraft,⁷² die ihnen gegeben ist, zu nutzen um selbst zur Rettung des Vergangenen beizutragen. Diese Rettung beharrt „auf der Geltung des Einzelnen, das aus dem Kontinuum herausgesprengt [wird]“⁷³. Was der jüdischen Theologie nach der Messias im großen Maßstab durch die *Apokatastasis*⁷⁴ vollenden soll, vollzieht sich hier im kleinen Maßstab.

II. 2.1 Dialektik zwischen Theologie und Politik

Benjamin bedient sich der Elemente des Historischen Materialismus und der jüdischen Theologie. Er macht sie sich allerdings zu eigen und entwickelt in ihrer Synthese ein gänzlich neues geschichtsphilosophisches Konzept, das auf den dialektischen Prozess der Durchdringung von Theologischem und Materialistischem abzielt. Das führt zu einem fortwährenden Prozess, bei dem durch Benjamins kritische Distanz zur Theologie die theologischen Motive in einer profanen, das heißt innerweltlichen Praxis aufgehoben werden: „Benjamin meinte nämlich, dass die religiöse Tradition in ihrer theologisch überlieferten Form uns heutzutage unverständlich geworden sei und dass nur deren radikale Säkularisierung imstande sei, einige ihrer Bruchstücke in die Welt der Moderne hinüberzuretten.“⁷⁵

An zwei Stellen, einerseits im Passagenwerk und andererseits in den Anmerkungen zu den geschichtsphilosophischen Thesen beschreibt Benjamin anschaulich wie für ihn das Verhältnis von Theologie und Politik zu denken ist: „Mein Denken verhält sich zur Theologie wie das Löschblatt zur Tinte. Es ist ganz von ihr vollgesogen. Ginge es aber nach dem Löschblatt, so würde nichts was

⁷² Vgl. GS I/2 S. 694.

⁷³ Kaulen, Heinrich: Rettung. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut. (Hg.): Benjamins Begriffe II. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 663.

⁷⁴ Vgl. GS II/2 S.458. Benjamin entlehnt bei Origines den Begriff der Apokatastasis, der Heimholung aller Seelen ins Paradies.

⁷⁵ Mosès, Stéphane: Benjamins Judentum. S. 145.

geschrieben steht, übrig bleiben.“⁷⁶ Das Verhältnis von Theologie, also der Tinte, zum Materialismus, dem Löschblatt, ist ein fortwährendes, nicht abgeschlossenes. Die Theologie verschwindet zwar im Materialismus, jedoch verändert und durchdringt sie ihn grundlegend. „Der Historische Materialismus bringt die Theologie zum materiellen, sinnlichen Leben ihrer Offenbarungsgehalte zurück. [...] Die Theologie [...] ist das geistige, lebendige Moment, das den Historischen Materialismus revolutioniert.“⁷⁷ Es kommt zu einer Perspektivenverschiebung, die sich gegen den Fortschrittsglauben des Materialismus Marx'scher Prägung richtet, diesen jedoch um einen messianischen Gehalt erweitert und dadurch die Distanz zwischen Theologie und Materialismus aufhebt.

Den bildlichen Vergleich von Historischem Materialismus und Theologie greift Benjamin in der ersten seiner geschichtsphilosophischen Thesen wieder auf. Dort beschreibt er das Bild eines historischen Schachautomaten, der aus einer Puppe in türkischer Tracht besteht, die „ein Meister im Schachspiel war“ jedoch von einem „buckligen Zwerg“ gesteuert wurde. Der Zwerg ist im Inneren des Automaten versteckt und lenkt, ohne gesehen zu werden, die Spielzüge der Puppe. Benjamin erkennt in seiner Philosophie eine Entsprechung zu diesem Bild: der Theologie fällt dabei die Rolle des buckligen Zwerges zu, die die Puppe des Historischen Materialismus lenkt.⁷⁸ Für Benjamin ist die Theologie unabdingbar für sein Verständnis von Geschichte, jedoch funktioniert die Entlehnung bestimmter Elemente der jüdischen Tradition nur, wenn ihnen eine Säkularisierung widerfährt.

Benjamins Geschichtsauffassung ist für seine Zeit ein neuer Denkansatz und stößt bei den marxistisch geprägten Vertretern der Frankfurter Schule Theodor W. Adorno und Max Horkheimer auf wenig Verständnis. Die Schnittstelle zwischen Theologie und Politik, an der sich Benjamin mit seiner Geschichtstheorie verorten lässt, war so auch für Max Horkheimer 1937 Grund zur Kritik. Er teilte Benjamin in einem Brief mit: „Die Feststellung, der Unabgeschlossenheit ist idealistisch, wenn die Abgeschlossenheit nicht in ihr aufgenommen ist. Das vergangene Unrecht ist

⁷⁶ GS I/3 S. 1235. bzw. vgl. GS V/1 S. 588.

⁷⁷ Thielen, Helmut: Eingedenken. Walter Benjamins theologischer Materialismus. In: Garber, Klaus/Rehm, Ludger (Hg.): global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß III. 3 Bde. München: Fink 1999. S. 1406.

⁷⁸ Vgl. GS I/2 S. 693.

geschehen und abgeschlossen. Die Erschlagenen sind wirklich erschlagen.“⁷⁹ Horkheimers rationalistischer Kommentar ist stark von seinem hegelianisch-marxistischen Verständnis geprägt. Benjamin hingegen verwehrt sich einer solch dogmatischen Anschauungsweise, denn „Erinnerung und Geschichtsschreibung können unabgeholte Potentiale des Vergangenen aktualisieren und entbinden. Und indem sie diese retten, formulieren sie Ansprüche auf die Zukunft.“⁸⁰ Für Benjamin kann durch sein Konzept der auf Erkenntnisgewinn und Praxis zugleich abzielenden Form der Erinnerung, dem Eingedenken, in den vermeintlich abgeschlossenen Geschichtsverlauf eingegriffen werden: „Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen.“⁸¹ Beide Perspektiven, die des Glücks sowie die des Leids, sind in der Erinnerung beziehungsweise dem Nicht-Vergessen verankert. Der Glücksanspruch der Vergangenheit kommt dadurch zum Abschluss, dass er erinnert wird, obwohl er vergangen ist. Die Hoffnungen der Vergangenheit werden in der Gegenwart eingelöst. Das Leid hingegen wird durch das Erinnern zu etwas Unabgeschlossenem, weil es als Auftrag der Vergangenheit an die Gegenwart begriffen und dadurch nicht vergessen wird. Die Auseinandersetzung mit dem Leid bewirkt damit eine aktive Veränderung der Gegenwart, da diese durch die Erlösungshoffnung in eine kritische Lage versetzt wird.⁸² Horkheimer könnte an dieser Stelle auf seinen Brief bezogen entgegnet werden, dass die Toten zwar tot sind, aber dass durch das Eingedenken die Erinnerung an die Opfer in der Gegenwart wach gehalten und gefestigt wird und sie zumindest in der Erinnerung noch ihren Platz im Jetzt haben.

Benjamin arbeitet das Konzept des Eingedenkens in seinen geschichtsphilosophischen Thesen, die er in Anbetracht der nationalsozialistischen Bedrohung 1940 schreibt, weiter aus. In der sechsten These ist hierzu zu lesen: „Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor

⁷⁹ Zit. nach GS V/1 S. 588f.

⁸⁰ Kramer, Sven: Walter Benjamin. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2003. S. 116.

⁸¹ GS V/1 S. 589.

⁸² Vgl. Ebd. S. 588: „Die materialistische Geschichtsdarstellung führt die Vergangenheit dazu, die Gegenwart in eine kritische Lage zu bringen.“

dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.“⁸³ Angesichts der von den Nazis betriebenen industriellen Vernichtung von Millionen von Menschen sind Benjamins Reflexionen 1940 ein hellsichtiges Zeugnis für die Frage, wer mit welchem Interesse Geschichte schreibt und wer in den historiographischen Überlieferungen Erwähnung findet. Die ‚herrschende Klasse‘ hat die Definitionsmacht, was Geschichte und Kultur ist, wie mit ihnen verfahren wird. Benjamin tritt hingegen für die Opfer der Geschichte ein. Während sich der Historismus in die Sieger der Geschichte einfühlt, nähert sich Benjamins Historischer Materialist der Vergangenheit auf anderem Wege. Er ist „[a]ls Statthalter des Messias [...] dazu bestimmt, einer unerlösten Vergangenheit zu gedenken“ und tritt dabei in eine „spezifische Konstellation, ‚in die seine Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist‘ (1,2,704)“⁸⁴. Gerade in diesem spezifischen Augenblick, in dem das Vergangene und das Jetzt in eine blitzhafte Konstellation zueinander treten,⁸⁵ artikuliert sich die Vergangenheit in der Gegenwart in einer utopischen Stillstellung der Zeit. Benjamin bezeichnet diesen Moment als „Jetzt der Erkennbarkeit“⁸⁶.

II.2.2 Eingedenken: Dialektik im Stillstand

Das Eingedenken entsteht in der Form von dialektischen Bildern: „Diese Konfiguration des eingedenkenden Erkennens konkretisiert sich im jeweiligen historischen Material in *dialektischen Bildern*.“⁸⁷ Diese Bilder entstehen aus der Masse der Erinnerung, werden aber nicht einfach erinnert, sondern im Eingedenken evoziert. In einem „Augenblick der Gefahr“⁸⁸ wird in der Gegenwart innegehalten um ein Bild der Vergangenheit zu aktualisieren. Dieses Innehalten manifestiert sich in einem dialektischen Bild. Es unterbricht die Gegenwart, die

⁸³ GS I/2 S. 695.

⁸⁴ Wohlfahrt, Irving: „Immer radikal, niemals konsequent...“ Zur theologisch-politischen Standortbestimmung Walter Benjamins. In: Bolz, Norbert/Faber, Richard (Hg.): Antike und Moderne zu Walter Benjamins ‚Passagen‘. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987. S. 133.

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 576.

⁸⁶ GS V/1 S. 578.

⁸⁷ Thielen, Helmut: Eingedenken. Walter Benjamins theologischer Materialismus. S. 1396. [Herv. i. O.; SV]

⁸⁸ GS I/2 S. 696.

dadurch zur Jetztzeit wird und Erkenntnisgewinn ermöglicht.⁸⁹ Die Jetztzeit ist der Augenblick des Stillstandes. Die Beziehung in die das Gewesene mit dem Jetzt tritt, ist eine dialektische, mit Benjamins Worten: „Dialektik im Stillstand“⁹⁰. Im dialektischen Bild kommt die theologische Komponente von Benjamins Geschichtsphilosophie zum Tragen, denn die Jetztzeit hat messianische Züge: „[J]eder Moment der Gegenwart hat, mittels der Technik des Eingedenkens, das Potential, eine Last aus der Geschichte aufzuheben und so zur Erlösung beizutragen.“⁹¹ Gerade dieser Stillstand, der die Geschichte unterbricht und ihrem Fortschreiten aufhält, ist der Moment des Eingedenkens, in dem innegehalten wird. Es kommt zu einem Bruch im Kontinuum der Zeit, von dem sich Benjamin bewusst ist, dass er eigentlich utopisch ist. Und gerade in dieser „Zäsur in der Denkbewegung“⁹² äußert sich die messianische Kraft.

Das dialektische Bild ist für Benjamin ein Traumbild,⁹³ das beim Erwachen jedoch erkannt wird. Ihm gilt das Motiv des Erwachens als historisches Ereignis. Die Trias Traum, Erwachen und Wachwelt ist für Benjamin ähnlich zu verstehen wie die Trias Vergangenheit, Jetztzeit und Gegenwart: „Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘.“⁹⁴

Benjamins auf Erkenntnisgewinn zielende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit erfolgt über das Eingedenken, eine, die Gegenwart transformierende Erinnerung.⁹⁵ Benjamin Erinnerungskonzept des Eingedenkens ist dabei maßgeblich von Marcel Prousts Vorstellung der *mémoire involontaire* beeinflusst, wie dieser sie in seinem Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ausführt. Proust beschreibt wie sein Ich-Erzähler beim in den Tee Eintunken eines

⁸⁹ Zum dialektischen Bild, vor allem im Kontext mit Film, vgl.: Stölzl, G. Lena: Blitzhafte Erkenntnis – langnachrollender Film. Ansätze zu einer Praxis dialektischer Bilder im Kino.

⁹⁰ GS V/1 S. 577.

⁹¹ Barth, Volker: Walter Benjamin: Geschichte als Last und Erlösung. S. 146.

⁹² GS V/1 S. 595.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 55: „Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild.“

⁹⁴ Ebd. S. 579.

⁹⁵ Vgl. Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2006. S. 298.

Gebäcks, einer Madeleine, durch den dadurch entstehenden Geruch plötzlich mit Gedanken an seine Kindheit konfrontiert ist und diesen nachsinnt.⁹⁶

Benjamins eigene Kindheitserinnerungen, wie er sie in *Berliner Kindheit um 1900*⁹⁷ niedergeschrieben hat, geben Zeugnis dafür ab, wie er als Erwachsener, sich an die Kindheit erinnernd, Erkenntnismotive zu Tage fördert. Sein Verfahren folgt dabei keiner Chronologie und bleibt fragmentarisch. Seine Bezugnahme zum Gewesenen ist stark an Objekte gebunden: vor allen Intérieurs, aber auch Alltagsgegenstände, wie die Utensilien eines Nähkastens, Bücher oder Strümpfe. In der mit „Schränke“ überschriebenen Passage, erinnert sich Benjamin, wie er als Kind in seinen Schränken nach zusammengefalteten Socken wühlte, um seine Hand in ihre „Tasche“ zu legen:

„Nichts ging mir über das Vergnügen, meine Hand so tief wie möglich in ihr Inneres zu versenken. Und nicht nur ihrer wolligen Wärme wegen. Es war ‚Das Mitgebrachte‘, das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt, was mich in ihre Tiefe zog. Wenn ich es mit der Faust umspannt und mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, begann der zweite Teil des Spieles, der die Enthüllung brachte. Denn nun machte ich mich daran, ‚Das Mitgebrachte‘ aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende sich ereignete: ich hatte ‚Das Mitgebrachte‘ herausgeholt, aber ‚Die Tasche‘, in der es gelegen hatte, war nicht mehr da. Nicht oft genug konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, ‚Das Mitgebrachte‘ und die Tasche eines waren.“⁹⁸

Im Verlauf des Textes stellt Benjamin unter Bezugnahme auf seine kindliche Sammelleidenschaft weiters fest: „Doch nicht das Neue zu halten, sondern das Alte zu erneuern lag in meinem Sinn. Das Alte zu erneuern, dadurch, daß ich selbst, der Neuling, mir’s zu Meinem machte, war das Werk der Sammlung, die sich mir im Schubfach häufte.“⁹⁹ Durch das Verfahren des Eingedenkens erhält die Vergangenheit in der Gegenwart eine neue Chance. In dieser reflexiven Form geht es einerseits darum, die Vergangenheit in der Gegenwart zu aktualisieren, aber andererseits auch anzuerkennen, dass die Gegenwart durch die Vergangenheit bestimmt ist: „Das Vergangene wird in die Gegenwart gerettet, weil der Schriftsteller in ihm Spuren einer Zukunft entdeckt, die das Kind ahnte ohne sie zu

⁹⁶ Vgl. Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Im Schatten junger Mädchenblüte I. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 66f.

⁹⁷ GS IV/1 S. 235–305.

⁹⁸ Ebd. S. 284.

⁹⁹ Ebd. S. 286.

kennen.“¹⁰⁰ In Benjamins Geschichtstheorie erfolgt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit durch erkenntnisevozierende Erinnerung, die sich gegen ein klassisches Narrativ in der Geschichte stellt: „Benjamin überträgt den Begriff der unwillkürlichen Erinnerung auf den Bereich des Historischen, da sie eine Unterbrechung des dominanten narrativen Flusses bedeutet.“¹⁰¹ Gerade dadurch wird ersichtlich, dass Benjamins Geschichtstheorie sich nicht nur der Vergangenheit bedient, sondern auch der Gegenwart. Ihr wird als Ort des Eingedenkens große Bedeutung beigemessen, da sie sich durch den Vollzug des Eingedenkens verändert. Dabei ist es allerdings nicht Benjamins Intention ist, eine Gegengeschichte zu kreieren.

II.3 Verfahrensweisen des Ausdrucks – Erzähltheorie

Für Walter Benjamin ist das Erzählen eine der ältesten Formen der Mitteilung,¹⁰² da der Traditionsbestand durch Erzählen bewahrt und weitergegeben wird. Der/die ErzählerIn ist ein wichtiger Teil der Erzählung selbst: „So haftet die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.“¹⁰³

II.3.1 Tradition des Erzählens

Walter Benjamins Erzähltheorie ist eng mit seinem Erfahrungsbegriff gekoppelt, denn Erfahrung wird durch erzählte Geschichten weitergegeben: „Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung, aus der eigenen oder berichteten.“¹⁰⁴ Dieses Zusammendenken der beiden Begriffe wird deutlich, wenn Benjamin, um das Erzählen zu beschreiben, auf die Arbeits-Metapher zurückgreift, wie er es auch bezugnehmend auf den Erfahrungsbegriff tut. Für ihn ist das Erzählen die „handwerkliche Kunst“¹⁰⁵ der Mitteilung. Der Aspekt der Tradition wird

¹⁰⁰ Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. S. 91.

¹⁰¹ Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. S. 294.

¹⁰² Vgl. GS I/2 S. 611.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ GS II/2 S. 433.

¹⁰⁵ Ebd. S. 447.

offensichtlich, wenn Benjamin zwei Arten von Erzählenden beschreibt. Einerseits die handeltreibenden Seeleute die von ihren Reisen berichten und andererseits die sesshaften Ackerbauern.¹⁰⁶

„Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verbanden sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Sesshaften sich anvertraut.“¹⁰⁷

Durch die Wiederholung und Modulation kommt es zu einer „Aktualisierung historischer Erfahrung“¹⁰⁸. Das Erzählen arbeitet hierbei ähnlich wie die Erinnerung, denn „[d]ie Erinnerung [...] sucht das von der Zeit Auseinandergerissene, um es erzählend wieder zu verbinden.“¹⁰⁹

In seiner Theorie koppelt Benjamin die Fähigkeiten des Erzählens an das gesprochene Wort. De facto kann er dieses Denkmotiv aber selbst bei den von ihm gewählten Beispielen – durchwegs Literaten wie etwa Lesskow, Baudelaire oder Proust – nicht umsetzen, da ebendiese alle ihre Erzählungen schriftlich weitergeben.

Benjamins Problem der Darlegung ist, dass die Erzählung ihre theoretische Bindung an die Oralität nicht erfüllen kann. Allerdings sollten sich „fixierte Schrift und lebendige Rede einander zu ergänzen haben, daß also die stillgestellte Textform des Erzählens immer wieder desjenigen bedarf, der ihr neuerlich Klang und Stimme verleiht, aus welchen sie einst entstanden war.“¹¹⁰

¹⁰⁶ Ausdrücke von Benjamins Erzähltheorie übernommen, er geht durchwegs von einer männlichen Erzählfigur aus.

¹⁰⁷ GS II/2 S. 440.

¹⁰⁸ Konersmann, Ralf: Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte. Frankfurt a. M.: Fischer 1991. S. 108.

¹⁰⁹ Honold, Alexander: Erzählen. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe I. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 385.

¹¹⁰ Honold, Alexander: Noch einmal. Erzählung als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens. In: Ders. (Hg.): Walter Benjamin. Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007. S. 305. Die Problematik wie man Sprache als Medium fasst, ist bei Benjamin nicht hinreichend ausformuliert, da zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit nicht differenziert wird. Vgl. hierzu auch Honold, Alexander: Erzählen. S. 388f.

II.3.1.1 Krise der Erzählung

Den Verlust der Fähigkeit zu erzählen sieht Benjamin parallel zum Umgang mit den Toten, der im 19. Jahrhundert eine Wandlung erfährt. Wurde der Tod lange Zeit als Teil des öffentlichen Lebens gesehen und Tote sichtbar auf dem Sterbebett aufgebahrt, damit die Mitmenschen Abschied nehmen konnten, so wird der Tod und das Sterben im Laufe der Zeit zur Privatangelegenheit und den Menschen ist die Möglichkeit gegeben sich dem Anblick von Sterbenden entziehen.¹¹¹ Doch gerade die Präsenz von sterbenden Menschen, die ihre Erfahrung weitergeben, ist wichtig, denn „[d]er Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen.“¹¹²

In seinem Aufsatz über das Werk von Nikolai Lesskow stellt Walter Benjamin fest, „daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht“¹¹³. Durch die um sich greifenden Auswirkungen des Fortschritts und der Beschleunigung in der Moderne scheint das Erzählen mit seinem Ende konfrontiert. Die Wahrnehmung ist auf vielen Ebenen Schockzuständen ausgesetzt und Benjamin fragt sich „wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist“¹¹⁴. Die klassische Form der Erzählung, die lange die Hauptform der Mitteilung war wird zurückgedrängt und von der Information abgelöst:

„Wie der industrielle Arbeitsprozeß sich gegen das Handwerk absetzt, so setzt sich die diesem Arbeitsprozeß entsprechende Form der Mitteilung – die Information – gegen die dem handwerklichen Arbeitsprozeß entsprechende Form der Mitteilung ab, welches die Erzählung ist.“¹¹⁵

Einhergehend mit der Industrialisierung, verändert sich auch das Tempo der Mitteilungsmedien. Diese Beschleunigung lässt sich an den Schlagzeilen der Zeitungen und Illustrierten ablesen. Oberste Priorität ist die schnelle Verbreitung und Weitergabe von Informationen. Die damit verbundene Aktualität ist jedoch von kurzer Dauer geprägt, da es ständig Neues zu berichten und zu verbreiten gibt. Die flüchtigen Informationen haben am Ende des Tages schon wieder ihre

¹¹¹ Vgl.: GS II/2 S. 449.

¹¹² Ebd. S. 450.

¹¹³ Ebd. S. 439.

¹¹⁴ GS I/2 S. 614.

¹¹⁵ GS V/2 S. 966.

Aktualität eingebüßt.¹¹⁶ Durch diesen raschen Aktualitätsverlust, vermag diese Art der Mitteilung sich nicht in die Erfahrung der Menschen einzuschreiben.¹¹⁷ Im Gegenteil dazu ist die tradierte Erzählung für Benjamin etwas Dauerhaftes, das sich aber auch kontinuierlich verändern und aktualisieren kann.

Mit der Veränderung der Mitteilungsform und anderen Produktionsformen in den Medien, ändert sich auch die Art der Auseinandersetzung damit. Da die „Wahrnehmungen und ihre Verarbeitung [...] *mediengeformt*“¹¹⁸ sind, wird es durch die Beschleunigung der Mitteilungsformen schwieriger wirkliche Aufmerksamkeit hervorzurufen. Die Aufmerksamkeit wird kurzfristiger und ephemerer.

II.3.2 Der Essay als Form¹¹⁹

Um sich einem Gegenstand schreibend zu nähern bevorzugt Benjamin essayistische Betrachtungsweisen. Viele der Abhandlungen, die er in diversen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, haben essayistischen Charakter. Nur in wenigen, für die Universität bestimmten Arbeiten, etwa der Dissertation Über *den Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*,¹²⁰ beugt sich Benjamin den Postulaten einer wissenschaftlichen Darstellungsform. Momme Brodersen stellt dazu fest: „Die Konventionen akademischer Arbeit zu respektieren gehörte zweifellos nicht zu Benjamins Stärken.“¹²¹ Als Benjamin 1925 seine Habilitationsschrift zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*¹²² an der Universität in Frankfurt am Main einreichen will, wird sein Vorhaben grob zurückgewiesen, da es auf großes Unverständnis seitens der Professoren stößt.¹²³ Das Werk ist ein

¹¹⁶ Angesichts der medialen Möglichkeiten von Fernsehen und Internet, die heute zur Verfügung stehen, sind die Neuigkeiten, wenn sie in der Zeitung gedruckt werden, schon zum Zeitpunkt des Erscheinens veraltet. Vgl. hierzu auch Conelly, John: Das Buch der verlorenen Dinge. Berlin: List 2010. S. 17: „Denn zu dem Zeitpunkt, an dem die Nachrichten gelesen wurden, waren sie bereits kurz vorm Sterben, längst überholt von den Ereignissen draußen in der Welt.“

¹¹⁷ Vgl. GS I/2 S. 610.

¹¹⁸ Honold, Alexander: Noch einmal. Erzählung als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens. S. 311. [Herv. i. O.; SV]

¹¹⁹ Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders. Gesammelte Schriften II: Noten zur Literatur. Hg. v. Rolf Tiedermann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. S. 9–34.

¹²⁰ GS I/1 S. 7–123.

¹²¹ Brodersen, Momme: Walter Benjamin. Leben Werk Wirkung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. S. 74.

¹²² GS I/1 S. 203–430.

¹²³ Vgl. Ebd. S. 93.

komplexes Konstrukt aus Gedankengängen, das einer unkonventionellen und hochgradig schwierigen Darstellungsform folgt. Enttäuscht von der Ablehnung im akademischen Kreis, wendet sich Benjamin wieder journalistischen Tätigkeiten zu, in denen er freier agieren kann, da sie ihm keinen strengen Schreibstil auferlegen und so seiner Art des Denkens und Schreibens entgegenkommen.

In seinem Text *Der Essay als Form* beschreibt Theodor W. Adorno den Essay als Textgattung, die sich der Kunst nähern kann. Im Essay steht die Reflexion geistiger Erfahrung im Vordergrund, die sich durch eine Wissenschaftssprache, so Adorno, nicht ausdrücken lasse. Der Essay als literarisches Ausdrucksmittel schaffe Raum zur Selbstreflexion und habe keinen Anspruch auf Vollständigkeit.¹²⁴ Der Essay definiert seine Begriffe nicht, sondern lässt sie sich selbst, aufeinander beziehend beschreiben. Die Erinnerung dient dem Essay als Strukturvorbild, wie jene bleibt auch dieser immer fragmentarisch, brüchig. Die essayistische Betrachtungsweise erfüllt insofern einen Wahrheitsanspruch, als dass sie die Wahrheitsgehalte als geschichtliche sucht.¹²⁵ Der Essay will über Neues, Vergängliches reflektieren und tritt dadurch in Konstellation mit der Geschichte.¹²⁶ Die Annahme, Adorno habe seinen Lehrer Benjamin und dessen Texte beim Verfassen seiner Abhandlung vor Augen gehabt, scheint naheliegend. In seiner Beschreibung des Essays spiegelt sich die Form der Arbeitsweise Benjamins, die auf dem Prinzip aufbaut „in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehen zu entdecken“¹²⁷.

Der Kristall als solches ist in seinem Ganzen nicht fassbar und auch in seiner Beschaffenheit als Teil eines Steines, eines Gebirges schon Fragment. Wenn Licht auf ihn fällt wirft der Kristall farbige Reflexionen in seine Umgebung. Dabei sind aber je nach Lichteinfall und Position des Kristalls unendlich viele Konstellationen und Farbspiele möglich, deren Wirkung sich der Wahrnehmung nie als Totales offenbaren kann. Versucht man dieses Bild nun auf die essayistische Betrachtungsweise eines Gegenstandes zu übertragen, so geht es dieser gar nicht darum, das Ganze des Kristalls zu fassen. Sie geht vielmehr von

¹²⁴ Noch heute gibt es AutorInnen wissenschaftlicher Arbeiten, die vorgeben, den Anspruch auf Vollständigkeit in ihren Arbeiten garantieren können.

¹²⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form*. S. 19.

¹²⁶ Vgl. Ebd. S. 18ff.

¹²⁷ GS V/1 S. 575.

einer Stillstellung aus und betrachtet die Farbreflexionen, die sich in diesem, einen Moment ergeben und analysiert sie – in dem Bewusstsein, dass Betrachtungsweisen und Meinungen zu einem späteren Zeitpunkt nicht die gleichen sein mögen, da bei späterer Auseinandersetzung auch eine andere Konstellation der Farbreflexionen als Ausgangspunkt dienen wird. So liefert der Essay immer eine Momentaufnahme, basierend auf der Stillstellung in der Betrachtung eines Gegenstandes und zieht daraus seine Erkenntnis.

Diese Form der Betrachtungsweise wird in Benjamins Texten in den Werken *Einbahnstraße* und *Denkbilder*¹²⁸ veranschaulicht. Schon der Begriff „Denkbilder“ zeugt davon, denn hier tritt eine „sprachliche Verdichtung“ zu Tage, „durch die bestimmte Zustände, Beobachtungen, Erfahrungen oder Gedankengänge gleichsam ins Bild gebannt werden“¹²⁹.

II.3.3 Neue Möglichkeiten des Erzählens

Obwohl Benjamin die menschliche Fähigkeit des Erzählens fast verloren glaubt, sieht er trotzdem in modernen Erzählverfahren neue Möglichkeiten der Narration. Jedoch lassen diese sich nicht im klassischen Roman wiederfinden – jener ist ebenso eine Bedrohung für das tradierte Erzählen. Der Roman lässt die ihn Rezipierenden zu einsamen Individuen werden: „Wer einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers. [...] Der Leser eines Romans ist aber einsam.“¹³⁰ Es werden sehr wohl noch Geschichten durch den Roman weitergegeben, doch sind sie, gebunden in Buchdeckeln etwas Abgeschlossenes, denen nach Benjamin keine Aktualisierung mehr widerfahren kann. Benjamins Kritik richtet sich hier aber nicht nur primär gegen die Gattungsform des Romans, der Individuen vereinzeln lässt,¹³¹ ihre Wurzeln finden sich tiefer in der Geschichte verankert. Wieder ist es auf die Technologisierung, in dem Fall den Buchdruck

¹²⁸ GS IV/1 S. 305–439.

¹²⁹ Schärf, Christian: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999. S. 268.

¹³⁰ GS II/2 S. 456.

¹³¹ Vgl. dazu auch ebd. S. 443.

zurückführen, dass die Menschen sich von sich selbst und ihrer Tradition entfremden.

Unabhängig von diesem Urteil findet Benjamin unter seinen literarischen ZeitgenossInnen jedoch Anregungen, wie sich Geschichten auf neue Arten manifestieren können. Wenn eine Geschichte schon festgehalten wird, so sollte zumindest der Duktus des mündlichen Erzählens, der von Variationen und Unterbrechungen geprägt ist, betont werden. Relevant ist hierfür nicht die Kontinuität in der Erzählung, „sondern im Gegenteil das, was sich zugleich der Erzählung entzieht und sie markiert: ihre Brüche, ihr Schweigen – da, wo die Stimme verstummt und wieder Atem schöpft“¹³². Benjamin führt in vielen seiner Essays Beispiele für neue Formen der Erzählung vor, ohne jedoch an der Figur des Erzählers festzuhalten: „Wird bei den ‚neuen Erzählern‘ der Verfall des alten zum Anlaß anderer, wenn auch aporetischer Erzählformen, so erfährt die Verfallsgeschichte des Erzählers in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung ihre traurige Bestätigung.“¹³³ Es ist keine Aktualisierung der Erzählung mehr möglich, jedoch finden sich nun neue Formen, die die Erzählung weiterführen. Alfred Döblin etwa bricht in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz*¹³⁴ seine Erzählung mit diversen aktuellen Einschüben, wie etwa Wetterberichten, zeitgenössischen Liedern oder Reklameanzeigen auf.

Der Dramatiker Bertolt Brecht versucht auf ähnliche Weise seine Stücke aufzubrechen. Brechts episches Theater will die ZuschauerInnen nicht einlullen, sondern ihnen eine aktive Haltung abverlangen, die gegen die Einfühlungsstrategien des Theaters eintritt.¹³⁵ Mit Brecht setzt sich Benjamin in einigen seiner Texte auseinander und hebt dabei unter anderem den „retardierende[n] Charakter der Unterbrechung“ sowie den „episodische[n] Charakter der Umrahmung“¹³⁶ in Brechts Dramatik hervor.

¹³² Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. S. 104.

¹³³ Wohlfarth, Irving: Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie. Überlegungen zu Lukacs, Benjamin und Jauss. In: Janetzke-Dillner Gisela/Klöpfer, Rolf (Hg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Stuttgart/u.a.: Kohlhammer 1981. S. 278.

¹³⁴ Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. München: dtv ⁴⁶2007.

¹³⁵ Vgl. auch: GS II/2 S. 522. „Das epische Theater richtet sich an Interessenten, die ‚ohne Grund nicht denken‘.“

¹³⁶ GS II/3 S.1382f.

Auch mit Franz Kafka beschäftigt sich Benjamin mehrfach und bezeichnet Kafkas Schriften in dem Essay *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*¹³⁷ als „Märchen für Dialektiker“¹³⁸. Gerade in Kafkas Arbeiten sieht Benjamin eine neue Form des Erzählens, die fragmenthaft ist und versucht in der Gegenwart innezuhalten um so den Verlauf der voranschreitenden Zeit zu durchbrechen. Dies äußert sich zum Beispiel im Roman *Der Prozeß*,¹³⁹ in dem das Warten auf einen rätselhaften Gerichtsprozess thematisiert wird. Benjamin schreibt darüber: „In den Geschichten, die wir von ihm [Kafka] haben, gewinnt die Epik die Bedeutung wieder, die sie im Mund Sheherazades hat: das Kommende hinauszuschieben.“¹⁴⁰ Die Figur der Sheherazade stammt aus den arabischen Erzählungen *Tausendundeine Nacht*. In diesen erzählt Sheherazade König Schahriyar jede Nacht ein Märchen, bei dem sie am spannendsten Punkt innehält um am nächsten Abend fortzufahren.¹⁴¹ Die Figur der Sheherazade dient als Vorbild par excellence für Benjamins Form der Geschichtserzählung, der das Innehalten eingeschrieben ist.

Ähnlich wie in Benjamins Geschichtstheorie hat auch in seiner Erzähltheorie das Innehalten große Relevanz. Denn „[d]urch das Erzählen gewinnt man Zeit.“¹⁴² Es wird nicht nur die Verbindung zur Vergangenheit gefestigt, sondern auch das drohende Kommen der Zukunft aufgehalten.¹⁴³

¹³⁷ GS II/2 S. 409–438.

¹³⁸ Ebd. S. 415.

¹³⁹ Kafka, Franz: *Der Prozeß*. In Kafka, Franz: *Sämtliche Werke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 238–435.

¹⁴⁰ GS II/2 S. 427.

¹⁴¹ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht* nach der ältesten arabischen Handschriften in der Ausgabe von Muhsin Mahdi. München: dtv 2006.

¹⁴² Honold, Alexander: *Erzählen*. S. 389.

¹⁴³ Vgl. ebd.

II.4 Geschichte und Erzählung

Für Walter Benjamin sind Geschichts- und Erzähltheorie aufs Engste verknüpft. Die sprunghafte, brüchige Struktur, die die Erzählung der Erinnerung entlehnt, soll für den Umgang mit Geschichte nutzbar gemacht werden. Genausowenig wie die Erzählung vermag die Geschichtsschreibung nach Benjamin einer klassischen Narration zu folgen. Darin sieht Benjamin auch einen der großen Schwachpunkte des Historismus. „Der sich wissenschaftlich gebende Historismus entpuppt sich als eine rückständige Erzählkunst, die der Praxis avancierter Literatur nachhinkt.“¹⁴⁴

Durch die Engführung von Erzähl- und Geschichtstheorie stellt sich die Frage, wie Geschichte weitergegeben werden kann. Für Benjamin gibt es einen „Unterschied zwischen dem, der Geschichte *schreibt*, dem Historiker, und dem der sie *erzählt*, dem Chronisten.“¹⁴⁵ Benjamins Historischer Materialist wird zu einem Chronisten / einer Chronistin beziehungsweise einem Geschichts-Erzähler / einer Geschichts-Erzählerin.¹⁴⁶ Das Verfahren das Benjamin dazu vorsieht um Geschichte weiterzugeben, ist die Erzählung des Chronisten / der Chronistin: „Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.“¹⁴⁷

Im Unterschied zum Historiker / zur Historikerin, der/die ein Gesamtbild der Geschichte schreiben will und sich dadurch nur an den vermeintlich wichtigen Punkten der Vergangenheit orientiert, gibt es für den Historischen Materialisten nur die Orientierung an jenen Konstellationen, in die „seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist“¹⁴⁸. Dadurch entsteht eine neue Priorität der Vergangenheit. Nicht mehr die *große* Geschichte, die in den Geschichtsbüchern vorzufinden ist, ist bedeutsam, sondern diejenigen Geschichten, die im Moment für den Chronisten / die Chronistin relevant sind.

¹⁴⁴ Wohlfarth, Irving: Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie. Überlegungen zu Lukacs, Benjamin und Jauss. S. 279.

¹⁴⁵ GS II/2 S. 451. [Herv: SV]

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 451.

¹⁴⁷ GS I/2 S. 694.

¹⁴⁸ Ebd. S. 704.

Denn der „historische Index der Bilder,“ den die Vergangenheit mit sich führt, gehört einer bestimmten Zeit an, und kommt in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit.¹⁴⁹ Dadurch erhält, im Sinne Benjamins, auch die Alltagsgeschichte ihren Platz im Geschichtsverständnis. In diesen vergangenen Ereignissen steckt ein rettendes Moment, das zum Tragen kommt, wenn erinnert wird:

„Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit.“¹⁵⁰

Das rettende Moment, in dem das Gewesene ins Jetzt eindringt und die Gegenwart zum Stillstand bringt,¹⁵¹ ist identisch mit dem Moment der Unterbrechung in der Erzählung. Benjamin definiert eine „Erzählform, die das in der Vergangenheit Zerstörte erinnern und versammeln kann.“¹⁵² So hat die Erzählung auch messianische Züge, da sie nicht vergisst, sondern erinnert und ihr dadurch eine „aktuelle Aufgabe“ zufällt „die der *apokatastasis*, dieser Vereinigung aller Seelen im Paradies.“¹⁵³ Wie das Ineinandergreifen von Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin zu denken ist, hat Irving Wohlfarth scharfsinnig analysiert:

„Epilog – die Moral von der Geschichte
Fassen wir nochmals zusammen 1. *Es war einmal* der Erzähler. 2. *Aber heute* ist gegenüber dem inzwischen prostituierten Gestus des ‚Es war einmal‘ Abstand zu halten. 3. *Aber eines Tages* wir der Erzähler rettend wiederkommen. Damit meldet sich wieder ein Erbe, das – scheinbar – fallen gelassen wurde, als die Geschichte kritisch wurde. Eine Art dialektischer Aufhebung stellt sich also doch noch ein: die zweite, negative Phase hatte sie letztlich für die dritte – aufgehoben. Und damit geht die Geschichte – Thesis, Antithesis, Synthesis – in Erfüllung. Es ist vollbracht – die Geschichte von der Aufhebung, die Aufhebung der Geschichte. Geschichte im doppelten Sinn: erzählte Geschichte und erzählende Geschichtsschreibung, Geschichte des Erzählens und Erzählung von (seiner) Geschichte. Mit einem – doppelsinnigen – Wort: Geschichts-Erzählung.“¹⁵⁴

Es wird offensichtlich, dass bei Benjamin Geschichtstheorie nicht ohne Erzähltheorie gedacht werden kann und vice versa.

¹⁴⁹ Vgl. GS V/1 S. 577f.

¹⁵⁰ GS I/2 S. 703.

¹⁵¹ Vgl. GS V/1 S. 576.

¹⁵² Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. S. 65.

¹⁵³ Ebd. S. 65.

¹⁵⁴ Wohlfarth, Irving: Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie. Überlegungen zu Lukacs, Benjamin und Jauss. S. 282. [Herv. i. O.; SV]

III. Alle Geschichte(n), nur die Geschichte(n), nur das Kino: Geschichte durch Filmgeschichte denken

„Die Einstellung ist die Einstellung“¹⁵⁵

„Das ist eine wahre Geschichte.“¹⁵⁶

Jean-Luc Godard begreift Geschichte als etwas, das nicht als lineares Narrativ gedacht werden kann und auch die Unterscheidung von Fakt und Fiktion ist für ihn nicht vordergründig. Letztendlich erweist sich Godards Geschichtsverständnis vor allem eng verknüpft mit seiner eigenen (Film-)Geschichte: Godard kommt jung nach Paris und dort in den Kreis um Henri Langlois, dem späteren Gründer der *Cinémathèque Française*. Langlois' akribisches Sammeln von altem und rarem Filmmaterial führte dazu, dass er in der Nachkriegszeit zum Teil schwer erhältliche Filme amerikanischer Regisseure zeigen konnte, für die sich junge Cineasten begeisterten. Godard ist in Gesellschaft von François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette und anderen, die mit ihm später die Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* gründen und ab Mitte der 1950er Jahre beginnen selbst Filme zu machen. Es herrschte ein reger Austausch der Filmkritiker, respektive der späteren Filmemacher, untereinander.¹⁵⁷ Die gerade zu dieser Zeit neu auf den Markt gekommenen Handkameras begünstigten die Bestrebungen der Gruppe eigene Filme zu machen. Sie konnten ohne aufwändiges Equipment bei Tag und Nacht drehen und waren nicht auf Studioaufnahmen angewiesen. Dadurch formte sich eine Ästhetik, durch die die FilmemacherInnen später als Nouvelle Vague bekannt werden sollten.

¹⁵⁵ Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

¹⁵⁶ Kluge, Alexander: Verdeckte Ermittlung: Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann. Berlin: Merve 2001. S. 59.

¹⁵⁷ Vgl. Frisch, Simon: Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde. Marburg: Schüren 2007.

Durch diesen aktiven Kontakt zum Film und dem Austausch darüber, beginnt Godard nach anfänglichen Filmkritiken¹⁵⁸ auch selbst Filme zu machen.¹⁵⁹ Godard definiert sich derart stark über Film, dass er selbst seine eigene Geschichte nur im Verhältnis zum Film beziehungsweise dem Kino denken kann:

„It's the *only* way to do history, that's what I would say. I think this was the only way for me to realize that, while I had a personal history as an individual, had it not been the cinema, I wouldn't have known that I had a history of my own. It was the only way, and I owe it to the cinema. The greatest history is the history of the cinema.“¹⁶⁰

Godard setzt sich mit Geschichte, vor allem der des 20. Jahrhunderts, mit filmischen Mitteln auseinander, da er Ähnlichkeiten zwischen dem Film beziehungsweise Kino und der Geschichte sieht. Bei seiner Adorno-Preisrede stellt er fest, dass Kino „[n]ichts anderes [als] Geschichte [ist].“ Godard kommt deshalb zur Erkenntnis, dass Geschichte ebenso wie Kino „Annäherung“ an die Wirklichkeit und „Montage“¹⁶¹ von Fakten ist.

Das am Ende des 19. Jahrhunderts entstandene Medium Film hat das 20. Jahrhundert begleitet und dokumentiert. Aber nicht nur das, „cinema is much more the image of the century in all its aspects [...]; it's the century's metaphor, [...] it's the registrar of History.“¹⁶² Dem filmischen Bild ist die Zeit, in der es entsteht, eingeschrieben und dadurch wird es zu etwas, das von Vergangenenzeugt: „Geschichte [kann], wenn es sie gibt, nur vom Kino gezeigt werden. Man braucht nur hinzuschauen, da es ja gefilmt wird. Man braucht keine Geschichte zu schreiben, da man von ihr geschrieben wird. Das Kino ist die einzige Spur, der einzige Zeuge.“¹⁶³ Godards Aussage kann nur für das 20. Jahrhundert übernommen werden, da die Kunstform des Films zuvor noch nicht existierte. Doch im 20. Jahrhundert wird das Bewegtbild zum Trägermaterial historischer Ereignisse und zur Spur des Realen, welche die Geschichte hinterlässt.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu: Grafe, Frieda/Patalas, Enno: Vorwort der Übersetzer. In: Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Frankfurt a. M.: Fischer 1984. S. 5f: „Es war für Godard schon filmen, als man ihn anfangs nur Kritiken schreiben ließ.“

¹⁵⁹ Vgl. weiterführend MacCabe, Colin: Godard. A Portrait of the Artist at 70. London: Bloomsbury 2003. S. 42–97.

¹⁶⁰ Godard, Jean-Luc/Daney, Serge: Godard makes (Hi)stories. Interview with Serge Daney. S. 159.

¹⁶¹ Godard, Jean-Luc: Alle Geschichten. Nur eine Geschichte. Nur das Kino. S. 64.

¹⁶² Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century. S. 87f.

¹⁶³ Godard, Jean-Luc/Albèra, Françoise: Bestellen wir unseren Garten. Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard. In: Ofner, Astrid (Hg.): Katalog Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale. Wien 1998. S. 84f.

III.1 Filmarchäologie als Methode: Godards Filmgeschichtsprojekt

Godards Auseinandersetzung mit der Relation zwischen Film und Geschichte beginnt früh. Bereits in seinen ersten Filmen nimmt er auf die (Film-)Geschichte Bezug. Während einer Vortragsreihe in den späten 1970er Jahren an der Universität in Montreal konkretisieren sich seine Überlegungen. Aus diesen Vorträgen, die von Filmscreenings begleitet wurden, entsteht später das Buch *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*.¹⁶⁴ Diese Reflexionen zu Film und Geschichte lassen sich als theoretische Grundlage für seinen von 1988 bis 1998 entstandenen Filmessay *Histoire(s) du Cinéma*¹⁶⁵ verstehen.

Godards Herangehensweise an die *Histoire(s)* sieht dezidiert von einer fiktiven Chronologie ab: Es erfolgt keine bloße Aneinanderreihung von Filmbildern, diese existieren nur in Koexistenz mit anderen Bildern.¹⁶⁶ Seine Annäherung an Filmgeschichte ist als archäologische zu begreifen: „Ich hatte da eine Idee, ich wollte die Geschichte des Films nicht einfach chronologisch erzählen, sondern eher etwas archäologisch oder biologisch, und zu zeigen versuchen, wie bestimmte Richtungen aufgekommen sind“¹⁶⁷. So stellt Godard fest, dass sich eine Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts nur im Film selbst umsetzen lässt.¹⁶⁸ Wird der Umgang mit Geschichte als archäologisch begriffen, ist nicht alleine von dem auszugrabenden Gegenstand auszugehen, genauso relevant sind die Schichten die es zu durchstoßen gilt.¹⁶⁹ In diesem Sinne verfährt Godard assoziativ und kann dadurch Entstehungsbedingungen und Wirkungszusammenhänge von (film)geschichtlichen Phänomenen aufzeigen. Es geht ihm dabei aber nicht primär darum, eine Geschichte des Films zu erzählen. Godard will vielmehr Geschichte mit den Mitteln des Kinos reflektieren und

¹⁶⁴ Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt a. M.: Fischer 1984. Vgl. hierzu auch das Vorwort der deutschen Übersetzung von Frieda Grafe und Enno Patalas. Ebd. S. 5f.

¹⁶⁵ *Histoire(s) du Cinéma*. Regie: Jean-Luc Godard. F 1988–1998. 240’.

¹⁶⁶ Vgl. Grafe, Frieda: Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild. In: Dies.: *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt*. Patalas, Enno (Hg.). Bd. 5. Berlin: Brinkmann & Bose 2004. S. 215.

¹⁶⁷ Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. S. 15.

¹⁶⁸ Etwas, das, laut Godard für andere Medienformen, etwa die Literatur, nicht gültig ist. Vgl. hierzu: Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century*. S. 42: „A history of literature made from existing text would stop being a book immediately and becomes unreadable. You wouldn’t have much idea what it was talking about. It couldn’t have three words from Dante and then a bit of Proust while developing its own thinking at the same time.“

¹⁶⁹ Vgl. zur archäologischen Methode auch: GS IV/1 S. 400–401. Ausgraben und Erinnern.

beschreibt sein Vorgehen als: „Less a history of the cinema than history through cinema.“¹⁷⁰ Die dabei entstehende Geschichte ist nicht nur auf Filmbild und Ton fixiert. Godard kreiert mit *Histoire(s) du Cinema* ein Montagewerk aus bewegten Bildern, Tönen, Texten, Gemälden sowie Fotografien, das auch die Brüchigkeiten der Geschichte nicht außer Acht lässt.

III.1.1 Égalité et fraternité entre le réel et la fiction¹⁷¹

Wie verhält sich Film in Bezug auf Wirklichkeit? Vor allem, wenn Wirklichkeit als solche nicht greifbar ist, schon gar nicht in Medien, die sich mit Ausschnitten von Leben, Realem und Wirklichkeit begnügen mussten. Es gibt Filmgenres, allen voran der Dokumentarfilm, denen eine große Realitätsnähe zugeschrieben wird. Dennoch beschreibt schon John Grierson Robert Flahertys Dokumentarfilm, den 1926 gedrehten *Moana*, vom Verfahren her als ein „creative treatment of actuality“. Noch in den Kinderschuhen steckend, wird der Dokumentarfilm demzufolge nicht als unvoreingenommene Darstellung der Wirklichkeit betrachtet.

Diese Überlegungen sind bei Jean-Luc Godard stets präsent. Jedoch hat Godard seinen eigenen Weg gefunden, mit der Divergenz von Realität und Fiktion umzugehen beziehungsweise sie für sich nutzbar zu machen: „Man glaubt zu wissen, was das heißt, fiktiv und dokumentarisch. Ich glaube, in Wirklichkeit sind es nur zwei verschiedene Momente, ich ahne das ein bißchen, es ist sehr kompliziert.“¹⁷² Godard gelingt es dennoch, die Komplexität dialektisch aufzuklären:

„Aber was ist denn dann die Fiktion? [...] Sobald man sich interessiert, ist Fiktion im Spiel. Der Blick macht die Fiktion. [...] Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist der Ausdruck dieses Blickes, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. Aber Fiktion ist genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität.“¹⁷³

¹⁷⁰ Godard, Jean-Luc/Daney, Serge: Godard makes (Hi)stories. S. 159.

¹⁷¹ Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. 3b Une vague nouvelle. 08:02f.

¹⁷² Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 126.

¹⁷³ Ebd. S. 128f.

Godard hebt die Unterscheidung von real und fiktiv auf, sodass die Fiktion für ihn zu einem Moment von Realität wird. Erst dadurch, mit der Aufhebung des Gegensatzes von Dokument und Fiktion, ist überhaupt die Möglichkeit gegeben, in den *Histoire(s) du Cinéma* nicht nur die Kinogeschichte zu erzählen, sondern auch die Geschichte des 20. Jahrhunderts. Godard differenziert nicht zwischen dokumentarischem und vermeintlich fiktivem Material, sondern legt den Fokus auf die Gemeinsamkeiten und Wirkungen, die Dokument und Fiktion auslösen, wenn sie miteinander konfrontiert oder vermischt werden.¹⁷⁴ Die Frage nach der Wahrnehmung der verstellten Wirklichkeit tritt somit in den Hintergrund. Godard versucht gar nicht erst Realität zum Ausdruck zu bringen und ist darin verwandt mit Bertolt Brecht, wenn dieser schreibt:

„Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.“¹⁷⁵

Brecht stellt fest, dass die Fotografie nicht mehr das Medium zur Wiedergabe von Wirklichkeit sein kann, da diese in den Dingen nicht mehr sichtbar ist. Ferner macht Brecht deutlich, dass das Bild alleine keine Aussagekraft mehr besitzt, beziehungsweise dass es Bildunterschriften braucht und dass diese einschränkend und manipulativ sein können. Brechts Zweifel an der Möglichkeit mit Fotografie Realität abzubilden lassen sich weiterführend auf das bewegte Bild übertragen.

Jean-Luc Godard erkennt dieses Prinzip an und thematisiert und interpretiert es seit seinen ersten Filmen immer wieder aufs Neue. Das äußert sich unter anderem darin, dass er den Apparat des Kinos mitdenkt, der die Vermittlerrolle zwischen Film und Publikum tritt. Godard kann sich selbst nur über das Projizierte des Kinos verstehen. Walter Benjamin ging seinerseits ebenso auf diese Apparatfunktion ein und schreibt dazu:

„So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt auf die Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.“¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 265.

¹⁷⁵ Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozess: Ein soziologisches Experiment. S. 469.

¹⁷⁶ GS I/2S. 496. [Herv. i. O.; SV]

Erst der Apparat des Kinoprojektors ermöglicht Godard einen Blick auf die Welt und auch auf Geschichte. Das Sichtbare im Kino hat, so Frieda Grafe einen Bezug zur realen Welt, denn: „Bilder im Kino sind zuerst Dokumente aus der Welt der sichtbaren Dinge“¹⁷⁷. Die Fiktion fügt sich erst auf der Ebene der Rezeption ein, wenn das Gesehene im Kino mit den eigenen Lebenserfahrungen abgeglichen wird: „Das Fiktive, das wie von selbst sich aus der Realität erhebt, wenn Wünsche ausgestattet mit allen Anzeichen der Wirklichkeit sich materialisieren, das ist Erfindung, wie sie dem Kino ansteht.“¹⁷⁸ Die fiktive Realität im Spielfilm spricht, durch die Einfühlung der ZuschauerInnen in die Handlung, deren Wunschdenken an und genau gegen diese Modus stellt sich Godard. In den *Histoire(s)* zitiert er unter anderem André Bazin in einer Texteinblendung: „Das Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt, die unseren Wünschen entspricht.“¹⁷⁹ Das Filmbild ist beladen mit den Träumen und Wünschen der ZuschauerInnen und wird dadurch zu einer Projektionsfläche des Imaginären.¹⁸⁰

Dieses wunsch- und traumbeladene Filmbild wird von Godard kritisiert, er will es hinter sich lassen und neue Filmformen finden, in denen die ZuschauerInnen sich auf andere Art und Weise einbringen können.

III.1.1.1 Das Reale der Fiktion

Narrative Filme erzählen zumeist eine fiktive Geschichte. Die Abbildung der Handlung, der SchauspielerInnen beziehungsweise deren Umgebung sowie die Requisiten sind jedoch real und können als dokumentarisch aufgefasst werden:

¹⁷⁷ Grafe, Frieda: Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn. In: Dies.: Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague. Patalas, Enno (Hg.). Bd. 3. Berlin: Brinkmann & Bose 2003. S. 13.

¹⁷⁸ Ebd. S. 13.

¹⁷⁹ Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. 1a Toutes le Histoires. 05:57f.

¹⁸⁰ Vgl. Scherer, Christina: Arbeit an der Filmgeschichte. Die Filmrezeption der Fernsehsendungen Alexander Kluges. In: Schulte, Christian/Siebers, Winfried (Hg.): Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 193: „In der Filmwahrnehmung verschränken sich Projektion und Imagination. Was auf der Leinwand erscheint, ist Ausdruck einer Geschichte des Imaginären.“ ebenso Paech, Joachim: Ent/setzte Erinnerung. In: Kramer, Sven. (Hg.): Die Shoah im Bild. München: Ed. Text + Kritik 2003. S. 25: „Wenn man so weiter geht zu sagen, dass moderne Ereignisse in ihren katastrophalen Ausmaßen mit der Form ihrer Darstellung in einer Weise verschmelzen, dass sie von vornherein nur noch als Medienereignisse in einer Mischung von ‚fact and fiction‘ zugänglich sind, während die Erfahrung ihrer Wirklichkeit traumatisiert und undarstellbar bleibt, dann ist es nur konsequent, von vornherein in der Literaturbeziehungsweise der Film- und Fernsehgeschichte, als Orte unserer Erinnerungskultur, nach der Geschichte der Ereignisse und ihres Imaginären zu fragen.“

„Einfach alles ist Dokument. Das heißt, von dem Augenblick an, wo sich ein Blick darauf richtet, wird es Dokument. Das heißt, es wird gespeichert, es wird im Gedächtnis gespeichert. Dieses Gedächtnis kann auf verschiedene Weise zustande kommen. Es kann entweder ein Gedächtnis aus reinen Dokumenten bleiben. Die Dokumente sind nicht alles. Deshalb, um die konventionellen Bezeichnungen Fiktion und Dokumentarfilm zu gebrauchen – sie sind zwei Aspekte ein und derselben Sache.“¹⁸¹

Die Handlung mag fiktiv sein, aber die Abbildung ist real. Dadurch wird das Medium Film zu etwas, das Zeit und Realität eines Filmes fixieren kann. Das Filmbild „ist lebendes Bild des Ablaufs von Geschichte und der Zeit der Geschichte“¹⁸². André Bazin setzt sich ebenso wie Godard mit dem Spannungsfeld zwischen Dokument und Fiktion sowie Fragen nach Wirklichkeit auseinander. In diesem Kontext schreibt er den Bildmedien die Fähigkeit zu, Wirklichkeit festzuhalten. In dem Aufsatz *Ontologie des photographischen Bildes*¹⁸³ hält er 1945 dazu fest:

„Welche kritischen Einwände wir auch haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstandes zu glauben, der ja tatsächlich wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht wird. Die Photographie profitiert von einer Wirklichkeitsübertragung vom Ding auf seine Reproduktion.“¹⁸⁴

Für Bazin überträgt sich die Realität in die Fotografie und so spricht Godard in den *Histoire(s) du Cinéma* auch vom Kino als dem „Museum des Realen“¹⁸⁵, da sich die realen Umstände in den Film eingeschrieben haben. Jedoch stößt dieses Museum in der Fiktion auch an seine Grenzen: „Fiktion kann eine Geschichte erzählen, aber einer Sache gerecht werden kann sie nicht.“¹⁸⁶

Wie der Spielfilm reale Dokumentation der Dreharbeiten ist, so ist der Dokumentarfilm nie rein subjektive Betrachtung eines Gegenstandes im Godard'schen Sinne: „In der Fiktion müßte eigentlich alles vorkommen. Für mich ist, wenn Sie so wollen, ein Film – und deshalb gehört *Nanook* dahin –, was etwas Dokumentarisches, ein Realitätsfragment dramatisiert.“¹⁸⁷ Der Dokumentarfilm kann sich weder einer Dramatisierungstendenz noch einer Sinnstiftung entziehen

¹⁸¹ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 220f.

¹⁸² Godard, Jean-Luc. Zit. nach: Grafe, Frieda: Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild. S. 220.

¹⁸³ Bazin, André: Was ist Film?. Fischer, Robert (Hg.). Berlin: Alexander 2004. S. 33–43.

¹⁸⁴ Ebd. S. 37.

¹⁸⁵ Vgl.: *Histoire(s) du Cinéma*. 3b Une vague nouvelle. 11:18f: „Le musée du réel“

¹⁸⁶ Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000/2001. Bern: Gachnang & Springer 2002. S. 77.

¹⁸⁷ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Frankfurt a. M.: Fischer 1984. S. 126.

und verwehrt sich damit auch der Annahme, Abbildung einer objektiven Realität zu sein.

Diesbezüglich kommt auch Alexander Kluge 1975 zu dem Schluss: „Von sich aus ist insofern der Dokumentarfilm nicht realistischer als der Spielfilm.“¹⁸⁸ So geht Kluge in seinen eigenen filmischen Arbeiten mit dem Spiel von Realität und Fiktion sogar einen Schritt weiter als Godard, indem er etwa die Handlung seines Films *Die Patriotin* (1979) an einen real stattfindenden SPD-Parteitag verlegt und auf diese Weise die Konstruktion und Inszenierung von Wirklichkeit aufzeigt.¹⁸⁹ „Der heutige Fernseh- und Kinofilm vermischt Dokument und Fiktion – bis hin zur Umkehrung der Funktionen: Dokumentation wird fiktiv, Fiktion hat dokumentarischen Ausdruck.“¹⁹⁰ Was Kluge über Film im Allgemeinen ausführt trifft auch im Speziellen auf seine eigene Filmpraxis zu. Daraus resultierend kann Kluges Arbeitsweise als eine „probeweise Verknüpfung von dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsformen“¹⁹¹ verstanden werden. Wie Godard arbeitet auch Kluge mit der Verwischung der Grenzen von Dokument und Fiktion und übernimmt das Spiel damit in seine Filme.

III.2 Das Kino und das Erzählen

In Folge des Zweiten Weltkrieges verlagert sich die Filmproduktion, die zuvor hauptsächlich europäisch geprägt war, in die USA. In Hollywood entsteht, unmittelbar bedingt durch die erzwungene Emigration vieler Filmschaffender aus Europa, eine Filmindustrie, die durch die Schlagwörter Studiosystem und Starkult geprägt ist. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelingt es in Europa durch Filmströmungen wie den italienischen Neorealismo sowie der französischen

¹⁸⁸ Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Schulte, Christian: (Hg.). Berlin, Vorwerk 8 ²2002. S. 115.

¹⁸⁹ Vgl. Schulte, Christian: Cinéma impur. In: Ebd. S. 13: „So werden z.B. fiktive Figuren in authentischen Milieus gezeigt, in denen sie ihre Rollen improvisieren, was ihnen selbst eine quasi-dokumentarische Authentizität verleiht; und umgekehrt werden reale Personen durch die Verknüpfung mit fiktionalen Elementen für Augenblicke entrealisiert.“

¹⁹⁰ Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. S. 115.

¹⁹¹ Schulte, Christian: Cinéma impur. In: Ebd. S. 12f.

Nouvelle Vague wieder ein eigenes europäisches Kino zu etablieren. Die industrielle Filmproduktion in Nordamerika, speziell in Hollywood, mit ihren Narrativen behält jedoch die Überhand.¹⁹² Rückblickend lässt sich feststellen, dass amerikanische Filme aus jener Zeit der Status von Klassikern zugeschrieben wird, während die europäischen Filme hingegen stark über ihre Form definiert und in die Kategorie Kunstfilm gedrängt werden. Für Godard ergibt sich daraus die Frage, „woher es kommt, daß die ganze Welt auf die eigene Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, verzichtet hat und es Hollywood überläßt“¹⁹³ das für sie zu tun. Die klassische Narration des amerikanischen Kinos, die sich als vorherrschende filmische Erzählform im 20. Jahrhundert behaupten konnte, erfindet sich zwar immer wieder neu, lässt jedoch wenig Spielraum für Experimentelles oder außerhalb der ‚Norm‘ Stehendes.

Godards Haltung gegenüber dem amerikanischen Filmnarrativ ist ambivalent. Einerseits beneidet er in jungen Jahren, geprägt durch sein cineastisches Umfeld, die Art, wie Geschichten im amerikanischen Kino erzählt werden, andererseits distanziert er sich sehr schnell von dieser Erzählform.¹⁹⁴ Ihm geht es in seinen Filmen darum, neue Formen der Erzählung auszuloten: „Those of us in this field [of media] should find a new way to tell, so that we might finally say something else.“¹⁹⁵

III.2.1 Das Kino erzählt

In den *Histoire(s) du Cinéma* entwickelt Godard eine sehr eigenständige Art der Erzählung, wie sie sonst kaum in filmischen Formen anzutreffen ist.¹⁹⁶ Er verfährt einerseits mäandernd und essayistisch, andererseits liegt ihm auch daran, auf Geschichten näher einzugehen. Jedoch hält sich Godard kaum länger als ein paar Momente mit einer einzelnen Geschichte auf. Hervorzuheben ist dabei, dass innerhalb der *Histoire(s)*, welche über den Zeitraum von zehn Jahren entstanden

¹⁹² Vgl. Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 239ff.

¹⁹³ Ebd. S. 235. Vgl. dazu auch S. 199.

¹⁹⁴ Ebd. S. 289.

¹⁹⁵ Jean-Luc Godard im Interview, 1972. <http://www.youtube.com/watch?v=mKrtDKfiv8k> (26-07-11).

¹⁹⁶ Vorrangig soll im Folgenden auf die Erzählstruktur, der *Histoire(s) du Cinéma* eingegangen werden. Ein Abriss über die allgemeine Struktur des Erzählkinos würde hier zu weit führen. Vgl. hierzu weiterführend: Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press 1985.

ist, eine Entwicklung im Umgang mit Erzählung stattfindet. Während Godard sich anfangs noch stark selbst ins Zentrum rückt und im Bild präsent ist, ist im Schlussteil der Autor weitestgehend abwesend, der Film bekommt immer poetischere Züge und verweilt länger bei behandelten Themenfeldern.

Im letzten Teil der *Histoire(s)*, 4b *Les signes parmi nous*, widmet sich Godard etwa ausführlicher der Frage des Erzählens. Er vergleicht in diesem Zusammenhang einen hausierenden Geschichtenerzähler aus einem Roman von Charles-Ferdinand Ramuz mit dem Kino:

„Es gab einen Roman von Ramuz, der erzählte, wie eines Tages ein Hausierer in ein Dorf an der Rhône kam. Er freundete sich mit allen an, weil er es verstand unzählige Geschichten zu erzählen. Mit einem Mal bricht ein Gewitter los und dauert Tage über Tage [...] und da erzählt der Hausierer, dass das Ende der Welt gekommen ist. [...] Aber schließlich kommt die Sonne wieder hervor und die Dorfbewohner jagen den armen Hausierer fort. Der Hausierer, das war das Kino.“¹⁹⁷

Godards Interpretation von Ramuz' Roman: die Menschen haben sich an das Erzählkino gewöhnt, doch seine Prophezeiungen treten nicht ein.

Das Kino also solches kann nur Erzählungen weitergeben, während die Fähigkeit zu erzählen, bei den AutorInnen der Filme selbst liegt. So sehr Godard in den *Histoire(s) du Cinéma* mit der Frage der Autorschaft spielt,¹⁹⁸ so bekennt er sich am Ende des Filmprojektes, im zweiten Teil des vierten Programms 4b *Les signes parmi nous*, zu seiner eigenen Geschichte, die diese Filmgeschichte speist.

Godard schließt mit einem Zitat aus dem Roman *Buch der Träume*¹⁹⁹ von Jorge Luis Borges: „wenn ein Mensch das Paradies im Traum durchquerte / und eine Blume erhielt als Beweis für seinen Aufenthalt / und er beim Erwachen diese Blume in seinen Händen hielt / was würde er sagen / ich war / dieser Mensch“²⁰⁰. Mit diesem Zitat bekennt Godard sich zu seiner eigenen Autorschaft: „Es gibt eine ganze Filmgeschichte, die einzige, die es gibt, das ist nicht die der Filme, die wird nie gemacht, das ist die Geschichte der gesehenen Filme, die Geschichte der

¹⁹⁷ *Histoire(s) du Cinéma*. 4b *Les signes parmi nous*. 18:35f.

¹⁹⁸ Vgl.: *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 1 S. 85. „aber zunächst geht es mir um die eigene / um meine Geschichte“ sowie: *Histoire(s) du Cinéma*. 1b *Une Histoire* Seule. 09:25f. „Die Geschichte, nicht der der sie erzählt.“

¹⁹⁹ Borges, Jorge Luis: *Buch der Träume*. Frankfurt: Fischer ⁴1994.

²⁰⁰ *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 4. S. 82.

Zuschauer, die die Filme gesehen haben.“²⁰¹ Godard bringt also sich selbst und seine eigene/n Geschichte/n ein. Daraus leitet sich sein Verständnis von Film und Geschichte sowie das Verhältnis beider zueinander ab. Deutlich erkennbar wird hier Godards Ansatz, dass Filmgeschichte sich nur aus der Position des Subjekts denken lässt. Hans Belting hebt dies ebenso hervor:

„Die Filmerfahrung ist zwar kollektiv eingeübt, doch verwandelt der einzelne unbemerkt die filmischen in die eigenen Bilder. [...] Die Geschichte des Films besteht aus allen Geschichten der Filme, die wir im Laufe unseres Lebens gesehen haben. Sie sind an den Bildern hängen geblieben, die mit unserer Erinnerung zurückkommen, und lösen sich doch davon immer wieder ab. Man weiß nicht mehr zu sagen, zu welchen Filmen sie gehören, und kennt sie doch wieder in dem freien Spiel einer *Ars combinatoria*, die Godard mit diesem Erinnerungsmaterial treibt.“²⁰²

Daraus ergibt sich wiederum die Frage, wie Godards Filmgeschichte rezipiert werden kann. Gerade bei mehr als hundert Jahren Filmgeschichte als ‚Ausgangsmaterial‘ tritt der subjektive Zugang hervor und bedient sich an Kontextualisierungen, Assoziationen und Verweisen. Die Bezüge sind so divers, dass es nicht das Ziel sein kann, sie als Ganzes zu verstehen: „Godards Hypertextualität lässt sich nicht dadurch beherrschen, daß man die Ursprungstexte ausfindig macht und sich in deren Logik eingräbt.“²⁰³ Diese individuellen Bezüge lassen sich schwer mit den kollektiven Filmerfahrungen der ZuschauerInnen parallelisieren. Relevant ist, was der/die jeweilige BetrachterIn darin sieht. Diese subjektive Perspektive stellt sich in den Vordergrund der *Histoire(s)*. Die Form der *Histoire(s)* gibt auch die Art ihrer Rezeption vor. Als Anleitung, wie sie begreifbar werden können, notierte Frida Grafe: „[Godards] *Histoire(s) du cinéma* bleiben unverständlich, wenn man sie anschaut, wie die lineare Filmgeschichte es lehrt, und die Koexistenz vergisst.“²⁰⁴ Die Fähigkeit der *Histoire(s)* liegt vor allem in der *Ars combinatoria*, in der sich die Bilder gegenseitig bedingen.

²⁰¹ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S.187.

²⁰² Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink 2001. S. 79f.

²⁰³ Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren. S. 420.

²⁰⁴ Grafe, Frida: Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild. S. 215.

III.2.2. Die Unmöglichkeit, alle Geschichten des Kinos zu erzählen

Das Spiel mit Singular und Plural im Titel der *Histoire(s)* – eine Geschichte, die Geschichte, die Geschichten – gibt Auskunft darüber, wie sich in Godards essayistischer Arbeit Geschichte und Geschichten kreuzen. Ferner verweist der Titel auf einen utopischen Entwurf einer anderen Filmgeschichte und ihre Historiografie.²⁰⁵

Utopisch wäre ebenso der Anspruch, alle Geschichten des Kinos zu erzählen. Godard findet für dieses Problem eine Lösung, die im Titel des Buches *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* angelegt ist. Der Fokus liegt auf dem Wort ‚eine‘, nämlich Godards Geschichte. Schon bei den verschriftlichten Ausführungen seiner Vorträge in Montreal, ist Godard sich bewusst, dass er die Geschichte/n nur von seinem eigenen Standpunkt aus erzählen kann und den Anspruch auf ein Ganzes aufgeben muss. In seinen Vorlesungen spricht er dieses Thema an:

„Heute habe ich in der Zeitung von Montreal gelesen, da stand eine Geschichte ... Ein Typ hat von seinem Balkon aus auf einen anderen geschossen. Was mich stört und weshalb ich Sachen oft nicht lese, ist, daß man am nächsten Tag nie liest, wie es weitergegangen ist. Was passiert ist, als er im Gefängnis ankam, was man gesagt hat. Aber dann müßte man alles erzählen, und wen man alles erzählte, würde es zuviel. Man käme zu dem Schluß, daß man nicht alles zeigen kann, nur einen Teil. Man käme zu dem Schluß, daß weniger Filme gemacht werden müßten und weniger Bücher und weniger Zeitungen.“²⁰⁶

Anstatt am utopischen Anspruch auf Vollständigkeit festzuhalten, bekennt sich Godard konsequent zu der Fragmentarität von Geschichte(n). Für Godard eröffnen sich abseits der erzählten Geschichten neue Möglichkeiten der Geschichte selbst. Die Potentiale der Geschichte, die nicht zu ihrem Recht kamen, reiht Godard neben die tatsächlichen Geschehnisse in sein Geschichtsverständnis ein. Diese möglichen Geschichten sind einerseits jene, die nicht zum Kanon der ‚großen‘ Geschichtsschreibung zählen, und andererseits spricht Godard hier die angedeuteten Potentiale an, die sich nie entwickeln konnten. „Ich glaube an die Möglichkeiten der Veränderung. [...] Und das Bild ist deshalb so wertvoll, weil es Momente der Veränderung festhalten kann, egal ob in Form von Kino oder von

²⁰⁵ Vgl. Blümlinger, Christa: Kino aus zweiter Hand. S. 187.

²⁰⁶ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 305.

Fotos. [...] Und das Bild ist dazu da, sich der Veränderungsmöglichkeiten zu erinnern.“²⁰⁷ Daraus resultiert sein Zugang zu *der* Geschichte, der über *eigene* Geschichte(n) vermittelt ist. Diese Herangehensweise an die möglichen Potentiale, die in der Vergangenheit lagen, sowie die Auseinandersetzung mit Geschichte über Geschichten ähnelt stark jener Walter Benjamins.

III.2.3 Die Geschichte der Filme, die nie gemacht wurden

In seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* beschreibt Godard zunächst die Situation der Screenwriter in Hollywood, die unter den damaligen Bedingungen des Studiosystems fixe Anstellungen mit geregelten Arbeitszeiten hatten und in diesem Zeitraum einen gewissen Umfang eines Drehbuches verfassen mussten.²⁰⁸ Godard stellt daraufhin die Überlegung an, wie viele potentielle Geschichten wieder verworfen wurden:

„Wenn die Putzfrau nach Feierabend aufgesammelt hätte, nicht, was sie dem Produzenten ablieferten, sondern was sie in die Papierkörbe geworfen hatten, wenn man das heute sehen könnte, dann hätte man heute sicher viel genialere und tolle Skripts und Filmideen als in dem, was tatsächlich gemacht worden ist. Ich für meinen Teil würde ‚Skript‘ lieber das nennen, was in den Papierkörben gelandet ist. Daraus könnte man einen Film machen, wenn man anders arbeiten würde, aber es landete im Papierkorb, weil es nicht das war.“²⁰⁹

Dieses Gedankenexperiment über die Filme die nie gemacht wurden,²¹⁰ erinnert an Überlegungen Walter Benjamins, der sich ebenso für das Potential ungeschriebener Geschichte(n) interessierte. „‚Was nie geschrieben wurde, lesen‘ heißt es bei Hofmannsthal[,]“ so Benjamin, und weiter „Der Leser, an den hier zu denken ist, ist der wahre Historiker.“²¹¹ Ähnlich verhält es sich bei Godard, der im zweiten Teil der *Histoire(s) 2a Seul le Cinéma* in Inserts Folgendes einblendet:

²⁰⁷ Ebd. S. 223.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 246.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 1. S. 22: „zum Beispiel / alle Geschichten / der Filme erzählen / die niemals gemacht wurden.“ Vgl. hierzu ebenso: Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. S. 41–113. Alexander Kluge schlägt mit seiner programmatischen Formulierung „Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte“ in eine ähnliche Kerbe, wenngleich er jedoch von der Situation von jungen FilmemacherInnen in der BRD in den frühen sechziger Jahren ausgeht, die sich auf ihre eigenen noch unrealisierten Filme beziehen. (S. 60). Vgl. hierzu weiter: Lenssen, Claudia: XII Liste des Unverfilmten. In: Kluge, Alexander: Bestandsaufnahme: Utopie Film. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1983. S. 240–257.

²¹¹ GS I/2 S.1238.

„Eine genaue Beschreibung anfertigen; dessen was nie stattfand, ist die Arbeit des Historikers.“²¹² Jedoch ist in den *Histoire(s)* der Geschichte und den Geschichten eine Dualität von Tatsachen und Möglichkeiten eingeschrieben, die sich zwischen den Polen Präsenz und Abwesenheit bewegt:

„Die Kernthese der HISTOIRE(S) stellt demnach zwei Sorten von ‚Geschichten‘ einander gegenüber: Die tatsächlichen Geschichten, in deren Ketten die Industrie die Bilder des Kinos legte, um aus dem kollektiven Imaginären Kapital zu schlagen, und die möglichen Geschichten, die diese Bilder in sich trugen. Die Montage, aus der die HISTOIRE(S) DU CINÉMA bestehen, setzen sich entsprechend zum Ziel, jene Geschichten zu zeigen, welche die Filme des Jahrhunderts in sich trugen und deren Wirkungskraft die Filmemacher sich entgehen ließen, indem sie das ‚Leben‘ der Bilder dem ‚Tod‘ unterwarfen, der jedem Text innewohnt. Aus den Filmen, die diese Filmemacher tatsächlich gemacht haben, macht die Montage der HISTOIRE(S) DU CINÉMA jene Filme, die zu machen sie versäumt haben.“²¹³

Das Konzept der verlorenen Zukunft zieht sich durch sämtliche Teile der *Histoire(s)*. Monica Dall’Asta schreibt dazu: „What the flow of time fatally falsifies are the countless alternative futures that each present contains in the form of virtualities, the multitude of futures that will never become present and that time continually sacrifices in forcing the present to become past.“²¹⁴ Walter Benjamins Geschichtstheorie hält ebenso eine Entsprechung zur Denkfigur der Zukunft der Vergangenheit parat, wenn er in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*²¹⁵ unter dem Titel *Eine Todesnachricht*²¹⁶ schreibt, dass es „Worte oder Pausen [gibt], die uns auf jene unsichtbare Fremde schließen lassen: die Zukunft, welche sie bei uns vergaß.“²¹⁷ Diese vergessene mögliche Zukunft lässt sich allerdings immer erst retrospektiv erschließen. Eine Erkenntnis, die Jacques Rancière als das tiefgründige Paradox der *Histoire(s)* beschreibt:

„Sie wollen zeigen, dass das Kino zusammen mit seiner Bestimmung zur Präsenz seine historische Aufgabe verraten hat. Aber die Darlegung dieser Bestimmung und des Verrats gerät zum Beweis ihres Gegenteils. Godards Film beklagt die ‚verpassten Gelegenheiten‘ des Kinos. Aber all diese Geschichten erschließen sich erst im Rückblick.“²¹⁸

²¹² Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. 2a. Seul le Cinéma. 01:31f.

²¹³ Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. In: *Montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 2 (2005). S. 158. (Herv. i. Orig.; SV)

²¹⁴ Dall’Asta, Monica: *The (Im)possible History*. S. 362.

²¹⁵ GS IV/2 S.235–305.

²¹⁶ Ebd. S. 251f.

²¹⁷ Ebd. S. 252.

²¹⁸ Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. S. 176.

Diese Feststellung lässt sich als Resultat der Vorstellung der Geschichte der Filme, die nie gemacht wurden, lesen und entpuppt sich als das generelle Problem einer Geschichtsschreibung, die sich immer erst im Nachhinein vollziehen kann. Um dem entgegenzuwirken, bedarf es utopischer Fluchtmomente in der Geschichtsschreibung.

III.3 Verrat des Kinos an der Realität

Für Godard hat das Kino im 20. Jahrhundert, für sich genommen, an zwei markanten Punkten versagt. Das erste ‚Scheitern‘ des Kinos lokalisiert Godard mit dem Beginn des Tonfilms. Gab bereits zu Beginn der Filmgeschichte die Möglichkeit, Farb- und Tonfilm zu produzieren, so wurde dies erst in den späten 1920ern Jahren auch umgesetzt. An diesem Punkt setzt Godard mit seiner Kritik an: In jener Zeit loteten Filmemacher wie Sergej Eisenstein die ästhetischen Möglichkeiten des noch jungen Mediums Film aus und erzeugten mit den Mitteln der Montage eine eigenständige filmische Sprache.²¹⁹ Diese konnte sich jedoch nie wirklich entfalten, da durch den Tonfilm das Medium der Sprache wieder die Überhand über das Medium des Bildes im Film bekam: „Dem Kino ist es nie gelungen, die Montage zu entwickeln. Tobis und RCA ließen ihm dazu keine Zeit. Inzwischen hat das Kino seine Sprache verloren. Das Reden, die Wörter beherrschen es.“²²⁰ Die Bildsprache, wie sie zum Beispiel im frühen Sowjetkino im Entstehen begriffen war, wurde verdrängt, als sich die Filmproduktion von Europa in die USA verlagerte und zur Massenindustrie wurde. Für Godard war das Kino sich der Fähigkeiten seiner Bilder nicht bewusst und ‚verlor‘ dadurch seine (Bild-)Sprache, als das Narrativ im industriell produzierten Film seinen Siegeszug antrat. Daran anschließend folgte der ‚Verlust‘ der Fähigkeit, sich kritisch mit Realität auseinanderzusetzen. Die Chance, die dem Kino als optischem Wiedergabemedium gegeben war, die Realität abzubilden, blieb ungenutzt und

²¹⁹ Vgl. Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 178.

²²⁰ Godard, Jean-Luc: Alle Geschichten. Nur eine Geschichte. Nur das Kino. S. 65. Vgl. auch Smith, Gavin: Jean-Luc Godard. In: Sterritt, David (Hg.): Jean-Luc Godard. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi 1998. S. 190: „Montage [has] never [been] discovered. It was stopped when the talkies came; the talkies used it only in a theatrical way.“

beginning dadurch nach Godard den zweiten ‚Verrat‘ an der Geschichte: „Cinema dies for having betrayed its documentary mission to record, and resurrects itself thanks to those few filmmakers who were able to carry it out“²²¹.

Hauptbezugspunkte für den Verrat des Kinos an der Geschichte bilden für Godard der Nationalsozialismus und die Shoah. Es gab zwar einige hellsichtige Filme, die laut Godard die Bedrohung durch den Faschismus erkannten, aber nicht ernst genommen wurden: „The prophetic signs that cinema disseminated among us were left without a response. Cinema spoke with a Cassandra voice.“²²² Und wie schon der mythischen Figur Cassandra bei ihren schrecklichen Vorahnungen kein Gehör geschenkt wurde, werden gegenüber den warnenden Filmen ebenfalls die Ohren verschlossen: „schweig, Cassandra“²²³ wie es Godard in den *Histoire(s)* auf den Punkt bringt.

Verschiedene Filme setzen sich mit der Bedrohung durch den Faschismus auseinander. Für Godard sind das vor allem *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) von Fritz Lang, *The Great Dictator* (1940) von Charles Chaplin sowie *La règle du jeu* (1939) von Jean Renoir. Im letztgenannten Film wird ein Hase bei der Treibjagd zum Sinnbild für die Verfolgung von Jüdinnen und Juden im Nationalsozialismus. In Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* wird ein Kindsmörder von Polizei und Unterwelt gleichermaßen verfolgt und durch ein mit Kreide auf seine Jacke aufgemaltes ‚M‘ gekennzeichnet. Siegfried Kracauer erkennt in Langs Film historische Voraussicht, wenn er meint, dass der Film „Zeugnis von der psychischen Situation dieser entscheidenden Jahre“ abliefern und vorwegnimmt „was auf so breiter Ebene geschehen sollte, es sei denn, die Leute hätten sich von den Gespenstern, die sie verfolgten, freigemacht“²²⁴. Die Hitler-Persiflage, die Chaplin mit *The Great Dictator* ablieferte, wurde stärker über die komischen Elemente als über die geschichtskritische Haltung und

²²¹ Hori, Junji: Godard's two Historiographies. In: Temple, Michael/ Williams, James S./u.a. (Hg.): FOR EVER GODARD. London: Black Dog 2007. S. 345.

²²² Dall'Asta, Monica: The (Im)possible History. S. 359.

²²³ *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 4. S. 75.

²²⁴ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979. S. 233.

alarmierenden Realitätsbezüge rezipiert.²²⁵ Die Rede, die Chaplin in seiner Rolle am Ende des Films hält, ist ein Aufruf für ein pazifistisches Miteinander und die Gleichheit aller Menschen, der in scharfem Kontrast zu Hitlers Reden und Handeln zur selben Zeit steht.

„Tatsächlich will Godard zeigen, dass das Kino seine prophetische Funktion, die Zukunft vorwegzunehmen, nur deshalb verraten konnte, weil es zuvor schon seine primäre Funktion verraten hatte, in der Gegenwart präsent zu sein.“²²⁶ Während das Radio schon in Propagandazwecke eingespannt war, meint Godard, dass in den Jahren 1939 bis 1941 noch Filme gemacht wurden, die sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzten: „neununddreißig vierzig einundvierzig / Verrat des Radios / aber das Kino hält Wort / weil von Siegfried und M dem Mörder bis zum Großen Diktator / und bis Lubitsch / die Filme schließlich gemacht worden waren / nicht wahr“²²⁷.

Mit dem Wissen über die verheerenden Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges lassen sich rückblickend Sinnmomente erfassen, denen Godard die Eigenschaft zuschreibt, potenzielle Warnzeichen des Kinos gegenüber den Bedrohungen der Geschichte zu sein. Godard kommt zu dem Schluss, dass das Kino zu seinem Ende gekommen ist, da es seine Verankerung in der Realität verloren hat: „[Cinema] disappeared because it had foretold the camps.“²²⁸

Nach dem Zivilisationsbruch, den Auschwitz für die westliche Gesellschaft darstellt,²²⁹ verliert das Medium Film seine Daseinsberechtigung für Godard, da es die Auseinandersetzung mit der Realität der Konzentrations- und Vernichtungslager im Nachhinein verweigerte. Diese Thematik ist einer der

²²⁵ Godard, Jean-Luc/Daney, Serge: Godard makes (Hi)stories. Interview with Serge Daney. S. 164: „Chaplin, who was a unique case, known as no one has been known, Chaplin, whom everyone believed, well, when he made The Great Dictator, they didn't believe him. They could have believed him at least a little.“

²²⁶ Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. S. 172.

²²⁷ Histoire(s) du Cinéma. Bd. 1. S. 25.

²²⁸ Godard, Jean-Luc / Daney, Serge: Godard makes (Hi)stories. Interview with Serge Daney. S. 164.

²²⁹ Vgl. Diner, Dan (Hg.): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Frankfurt a.M.: Fischer 1998.

Angelpunkte der *Histoire(s) du Cinéma*, auf den Godard kontinuierlich zu sprechen kommt.²³⁰

III.3.1 Exkurs: Jean-Luc Godard und seine Auseinandersetzung mit der Shoah

Seit den 1970er Jahren setzt sich Jean-Luc Godard kontinuierlich mit der Frage auseinander, wie das Kino auf die Realität der Konzentrationslager hätte reagieren können. „Godard [...] vertritt die Ansicht, daß seit der Shoah *alle* Bilder von nichts anderem sprechen [...] und aus diesem Grund sucht er unsere gesamte visuelle Kultur unter der Maßgabe dieser Fragestellung ab.“²³¹ Für ihn ist die industrielle Massenvernichtung von Millionen von Menschen das einzig ‚wahre Reale‘, das das Kino jedoch nicht gezeigt hat.

Godard ignoriert an diesem Punkt die filmische Auseinandersetzungen mit der Shoah, die bereits in den 1940er Jahren einsetzen: etwa Wanda Jakubowskas 1948 entstandener Film *Ostatni etap – Die letzte Etappe*, in dem im ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz ein Film gedreht wurde, an dem Überlebende der KZs aktiv als DarstellerInnen mitwirkten. Ebenso findet Alain Resnais’ Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* von 1955 oder Andrzej Munks *Pasażerka – Die Passagierin* (1963) kaum Erwähnung bei Godard.²³² Auch Alfred Hitchcocks Beteiligung an der Kompilierung eines Dokumentarfilms über die Befreiung der Konzentrationslager²³³ – der Film sollte später unter dem Titel *Memory of the Camps* vertrieben werden – lässt Godard trotz seiner großen Ehrfurcht vor Hitchcocks Schaffen außer Acht.²³⁴

²³⁰ Vgl.: Dall’Asta, Monica: *The (Im)possible History*. S. 358: „The passivity of film spectators in front of the atrocities of the twentieth century is certainly one of Godard’s major concerns in the *Histoire(s)*.“

²³¹ Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. München: Fink 2007. S. 180. [Herv. i. Orig.: SV]

²³² Die Filme *Die letzte Etappe* und *Die Passagierin* werden nur kurz als polnische ‚Sühnefilme‘ in *3a La monnaie de l’absolu* erwähnt: *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 3. S. 26: „die Polen haben zwei Sühnefilme gemacht / Die Passagierin und Die letzte Etappe“ Bildmotive aus *Die letzte Etappe* kommen häufiger in den *Histoire(s)* vor, werden aber nicht ausführlicher kommentiert. Ebenso erstaunt, dass Godards Armand Gattis Film *L’Enclos* (1960) anscheinend unbekannt ist, obwohl Gatti dafür 1961 mit dem großen Kritikerpreis in Cannes ausgezeichnet wurde.

²³³ Vgl. hierzu Gladstone, Jay: *Separate Intentions: The Allied Screening of Concentration Camp Documentaries in Defeated Germany in 1945-46: Death Mills and Memory of the Camps*. In: Haggith, Toby/Newman Joanna (Hg.): *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933*. London u.a.: Wallflower 2005. S. 50–65.

²³⁴ Vgl. hierzu auch Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. S. 195f.

Godard scheinen die genannten Filme im Nachhinein nicht ‚genug‘ gewesen zu sein, um die „Ehre des Realen“ zu retten: „Ein einziges Bild! Das ist der Beweis *a contrario* dafür, was das Kino versäumt hat. Es gab nur einen Film von Resnais, und den erst danach.“²³⁵ Godards Auseinandersetzung findet nur auf der Ebene der nicht gezeigten Bilder des Gewesenen statt und negiert dadurch die Filme, die die Shoah kritisch reflektieren. Auch Claude Lanzmanns neunstündiger und akribisch recherchierter Film *Shoah* (1985) widerstrebt Godard.²³⁶ Zwischen Godard und Lanzmann ist eine Debatte über die Darstellbarkeit der Shoah entbrannt, in der Godard Lanzmann vorwirft, in seinem Film nichts zu zeigen²³⁷ und damit der Fähigkeit des Kinos, Realität abzubilden, sich zu entsagen.²³⁸ „Deswegen werden die richtigen Filme über die Konzentrationslager auch nie gemacht. Dann würde man nämlich unsere eigene Welt sehen, ganz klar, in der reinsten Form.“²³⁹ Godards Vorwurf gilt letztlich der ganzen Filmgeschichte. Er klagt andere an, obwohl sich kein einziger seiner eigenen Filme explizit mit der Realität der Lager auseinandersetzte. Abgesehen von einem befremdlichen Konzept zu einem Film über die Lager, der nie realisiert wurde,²⁴⁰ ist das Thema für Godard zwar bestimmend, wird aber von ihm nie umgesetzt. Auschwitz markiert nach Godard einen Endpunkt für das Kino: „die Flamme wird endgültig verlöschen / in Auschwitz“²⁴¹. So sehr Godard das Danach der Shoah thematisiert, sowenig scheint es, dass er sich mit den filmischen Auseinandersetzungen wirklich beschäftigte. Er übt Kritik, ohne sich mit dem Existierenden zu konfrontieren oder die eigene Arbeitsweise zu hinterfragen.

²³⁵ Godard, Jean-Luc/Albèra, Françoise: Bestellen wir unseren Garten. Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard. S. 85. [Herv. i. Org.: SV]

²³⁶ In den *Histoire(s) du Cinéma* gibt es nur einen winzigen Ausschnitt aus Lanzmanns Film. Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. 1a Toutes les Histoires. 34:32f.

²³⁷ Vgl. hierzu: Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. S. 201f.

²³⁸ Vgl. weiterführend: Ebd. S. 180–213.

²³⁹ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 274.

²⁴⁰ Vgl. ebd. S. 326f: „Es gibt noch einen Film, den ich wirklich gern gemacht hätte, an den ich schon oft gedacht habe und den ich auch jetzt gern machen würden, nicht mit Unbekannten, sondern richtig großen Stars und viel Geld, das wäre nämlich richtig großes Kino –das ist ein Film über die Konzentrationslager. Ich möchte ihn als Superproduktion machen, einen richtigen Spektakelfilm, und natürlich wird niemand das machen wollen. Ich werde ihn nie machen, weil er zu teuer sein würde, so wie es sehr teuer war, sechs Millionen Menschen umzubringen. Selbst vierhundert pro Tag umzubringen, kostet schon was. Das muß ordentlich organisiert sein, eine richtige Superproduktion. Und es auch so erzählen. Die Geschichte der Sekretärin erzählen, die hintippt: vier Goldzähne, fünfhundert Gramm Haar ..., und die nachmittags heimgeht. Jemand, der zugleich etwas wußte und nichts wußte. Das mit dem Nichtwissen stimmt nämlich.“

²⁴¹ *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 3. S. 22.

Interessant scheint hier, dass Godard sich nicht auf Adornos Diktum der (Un)Möglichkeit von Kunst nach Auschwitz bezieht. Adorno stellt von einem kulturkritischen Standpunkt aus die Frage, ob Kunst nach Auschwitz noch möglich sei: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“²⁴² In *Meditationen über Metaphysik* relativiert Adorno später seine Aussage und ersetzt sie durch eine allgemeinere Fragestellung: „[D]arum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse“²⁴³. Es geht Adorno nicht darum, sich komplett der Kunst zu entsagen, jedoch dürfe diese nicht dort ansetzen, wo sie vor der industriellen Massenvernichtung von Millionen von Menschen abgesetzt hat. Zeitgenössische Kunst sollte sich bewusst sein, dass sie die Tatsache, dass Auschwitz stattgefunden hat, mitreflektieren muss. Und eben genau diese zeitgenössische Kunst ist diejenige, die für Adorno weiter existieren kann: „Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewusstlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“²⁴⁴

III.3.2 Italienischer Neorealismus – Das letzte Aufbegehren des Kinos?

Der italienische Neorealismus stellt für Godard die letzte ‚Regung‘ des Kinos dar.²⁴⁵ Am Ende von *1a Toutes les Histoires* wird ein Ausschnitt aus Rossellinis *Germania Anno Zero* (1948) gezeigt. In diesem steht die Figur des Jungen Edmund als Symbol für die Verhandlung des Nationalsozialismus und für das

²⁴² Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften X/1: Kulturkritik und Gesellschaft. Hg. v. Rolf Tiedermann/u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 30.

²⁴³ Adorno, Theodor W.: Meditationen zur Metaphysik. In: Ders.: Gesammelte Schriften VI: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Hg. v. Tiedemann, Rolf/u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970. S. 355.

²⁴⁴ Adorno, Theodor W.: Jene zwanziger Jahre. In: Ders.: Gesammelte Schriften: Kulturkritik und Gesellschaft. X/2. Hg. v. Rolf Tiedermann/u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 506.

²⁴⁵ Vgl. Godard, Jean-Luc/Daney, Serge: Godard makes (Hi)stories. Interview with Serge Daney. S. 164: „Italian neorealism was the last twitch, and the Nouvelle Vague [...] was the twitch of a twitch.“

letzte Aufbegehren des Films. Das Kino versucht noch einmal sich mit der Realität zu befassen, muss jedoch, wie Edmund, daran zu Grunde gehen.

Im dritten Teil der *Histoire(s)*, in *3a La monnaie de l'absolu* hebt Godard erneut das italienische Kino hervor. Seine Begeisterung ist ihm offensichtlich anzumerken, wenn er feststellt, dass der Film eben dort noch einmal mit der Realität in Berührung komme. Er führt die Tatsache des Erfolges des italienischen Films nach 1945 auf eine genuine Situation in Italien zurück. Das italienische Kino hat sich der Uniformierung des Kinos widersetzt.²⁴⁶

„Italien ist das Land gewesen / das sich am wenigsten geschlagen hat / das viel gelitten hat / aber zweimal Verrat beging / und das folglich darunter gelitten hat / keine Identität zu haben / und wenn es sie mit Rom, offene Stadt wiedergefunden hat / dann, weil der Film von Leuten ohne Uniform gemacht wurde / das ist das einzige Mal“²⁴⁷.

Die italienischen Regisseure drehten oft auf der Straße und nahmen so auf die Realität der Nachkriegssituation Bezug, während in Hollywood die Hauptdrehorte die Filmstudios waren. Italien stellt sich nach zwei Kriegen seiner Zerrissenheit und konfrontierte sich mit Fragen nach der eigenen Zugehörigkeit und Identität. Das eigenständige italienische Kino wirkte darauf identitätsstiftend für Italien selbst:²⁴⁸ „Italien [hat] mit Rom, offene Stadt / einfach das Recht einer Nation / wiedererlangt / [...] sich im Spiegel anzusehen / und daraus erwuchs die erstaunliche Blüte / des großen Italienischen Kinos“.²⁴⁹

3a La monnaie de l'absolu schließt mit einer für die *Histoire(s)* untypisch langen Huldigung an das italienische Kino. Auf der Tonspur wird *La nostra lingua italiana* von Riccardo Cocciante eingespielt und sobald der Song die Textstelle „Il grande cinema Italiano“ erreicht, wird ein Ausschnitt von Rossellinis *Viva L'Italia* (1960) dazu montiert und mit der Einblendung „Viva Italia“ noch verstärkt.²⁵⁰ Cocciantes Lied *La nostra lingua italiana* gibt den Impuls, dem Godard nachgeht, wenn er zu

²⁴⁶ Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 3. S. 25. „aber der einzige Film im Sinne des Kinos / der der Okkupation des Kinos durch Amerika / in einer gewissen Uniformität Kino zu machen / widerstanden hat / war der italienische Film“.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Vgl.: Godard, Jean-Luc/Albèra, Françoise: Bestellen wir unseren Garten. Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard. S. 86: „Sie [Die ItalienerInnen] hatten nicht gekämpft und mussten demnach eine Identität finden, und der Neorealismus erfüllte diese Funktion.“

²⁴⁹ *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 3. S. 26.

²⁵⁰ *Histoire(s) du Cinéma*. 3a La Monnaie de l'absolu. 25:18.

erklären versucht, warum es gerade das italienische Nachkriegskino ist, das sich ein letztes Mal mit der Realität in Berührung kommt. Die Bedingung dafür liege in der italienischen Sprache und ihren Wurzeln:

„aber eine Sache ist dennoch merkwürdig / wie hat das italienische Kino / so groß werden können / denn alle von Rossellini bis Visconti / von Antonioni bis Fellini / nahmen den Ton nicht mit den Bildern auf / darauf gibt es nur eine Antwort / die Sprache Ovids und Vergils / Dantes und Leopardis / ist in die Bilder eingegangen“²⁵¹.

Nachdrücklich wird auf der Bildebene, durch Überblendungen von lateinischen Texten auf die Ausschnitte der italienischen Filme, darauf Bezug genommen und obwohl Godard sonst die Bilder des Kinos über das Medium der Sprache stellt, sieht er in den Autoren, die Italien über die Jahrhunderte hervorgebracht hat, das Fundament der italienischen Filmsprache begründet.

III.4 Die rettende Kraft des Filmbildes

Mit den *Histoire(s) du Cinéma* versucht Godard die von ihm verloren geglaubte Kraft der Montage im Filmbild auf ein Neues zu entdecken. Durch Montageverfahren soll dem Kino wieder die Möglichkeit gegeben werden, eine eigene Bildsprache zurück zu erlangen. Godard zitiert in diesem Zusammenhang mehrfach folgenden Satz aus dem Paulus Evangelium: „Das Bild wird kommen zur Zeit der Auferstehung.“²⁵² Die Auferstehung freilich bleibt, wenn sie metaphorisch verwendet wird, mit einem eschatologischen Sinnmoment behaftet. Godards Rettungsversuche setzen an einem Punkt an, der den Film hundert Jahre nach seinem Entstehen wieder auf eine reine Bildlichkeit reduziert, die auf die Kombinatorik von Bildern aufbaut. Godard nutzt das verlorene Potential um dem Filmbild ein ‚Dazwischen‘ zu entlocken, das es für ihn zu retten gilt.

²⁵¹ *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 3. S. 26.

²⁵² *Histoire(s) du Cinéma*. 1b Une Histoire seule. 04:56f.

III.4.1 Einflüsse und Parallelen

Dem Kino als Projektionsfläche dient die Leinwand, das weiße Tuch. In der christlichen Religion kommt dem weißen Tuch, dem Leichentuch als Trägerbild eines Abdruckes des Gesichts Christi eine wichtige Rolle zu und steht als Symbol für die göttliche Wahrheit, während es im Film für die Fixierung eines Moments der Wirklichkeit steht. Dieser doppelten Konnotation des weißen Tuches ist sich Godard bewusst.²⁵³ In den *Histoire(s)* beschreibt er diese folgend: „[W]eil die Leinwand doch wohl das gleiche weiße Leintuch wie das Hemd des Samariters ist.“²⁵⁴

„If a photographic image fixes a moment of reality like the Holy Shroud, a cinematographic image preserves the duration of reality. In this sense, it functions as a witness to history *par excellence* [...] it is the direct trace of history which is able to grasp the duration itself of reality.“²⁵⁵

Mit den ästhetischen Mitteln des Films einen Zugang zur Geschichte zu finden heißt einen Blick auf die Realitäten der Vergangenheit werfen zu können. Gerade das Medium Film ist, im Unterschied zur Fotografie, fähig nicht nur ein Bild, sondern eine Zeitspanne, also Dauer festzuhalten.

Einen weiteren Bezugspunkt im Hinblick auf die Fähigkeit des Kinos, Realität abzubilden, findet sich bei André Bazin: „So enthüllt sich in den religiösen Ursprüngen der Bildhauerkunst deren wesentliche Funktion: das Wesen durch die Erscheinung zu retten.“²⁵⁶ Godards Praxis weist Parallelen zu den Aussagen auf, die Bazin 1945 in seinem Text *Ontologie des photographischen Bildes*²⁵⁷ getroffen hat. Jedoch bezieht sich Godard, der Bazin mehrfach als Referenz in den *Historie(s)* anführt, nicht wie jener auf die Bildhauerei oder Fotografie, sondern auf den Film.

²⁵³ Vgl. zu dem Verhältnis von christlicher Religion, Rettung und Bild bei Godard weiterführend das Kapitel „In Cinema as in Christianity: Image and Resurrection“ In: Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century. S. 97–109.

²⁵⁴ *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 1. S. 27.

²⁵⁵ Hori, Junji: Godard's two historiographies. S. 347f. [Herv. i. Orig.; SV]

²⁵⁶ Bazin, André: Was ist Film? S. 33.

²⁵⁷ Bazin, André: *Ontologie des photographischen Bildes*. In: Ders. Ebd. S. 33–43.

Godards Theorie einer rettenden Kraft, die dem Filmbild innewohnt, beruht allerdings auf unterschiedlichsten Einflüssen, die so weitläufig sind, dass sie von Bibelstellen über die Theorien von Charles Péguy und Walter Benjamin bis hin zu André Bazins Schriften reichen.²⁵⁸ Das Augenmerk soll im Folgenden insbesondere auf Charles Péguy und Walter Benjamin liegen. Péguy nimmt im vierten Teil der *Histoire(s)* eine prominente Stelle ein, da Godard eine längere Passage aus Péguys Dialog mit Clio, der Muse der Geschichte, übernimmt.²⁵⁹ Benjamin findet in den *Histoire(s)* nur eine knappe Erwähnung, wenn auf seine *Metaphysik der Jugend*²⁶⁰ rekurriert wird.²⁶¹ Dennoch sind Benjamins Erlösungskonzepte, die im Unterschied zu Godard von der jüdischen Mystik geprägt sind, fruchtbar und lohnen einen Vergleich.

III.4.1.1 Charles Péguy: Clio und Veronika

Der französische Schriftsteller Charles Péguy, zuerst Anhänger der sozialistischen Partei, wandte sich nach einem schweren Unfall 1906 dem Katholizismus zu, der seine Schriften ab diesem Zeitpunkt stark beeinflusst.²⁶² In dieser Zeit entsteht *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*,²⁶³ in dem sich Péguy in dialogischer Form mit Clio, der griechischen Muse der Geschichte, auseinandersetzt. Godard zitiert unter anderem folgende Passage daraus:

„ich brauche einen ganzen Tag / um die Geschichte einer Sekunde zu machen / ich brauche ein Jahr / um die Geschichte einer Minute zu machen / ich brauche ein Leben / um die Geschichte einer Stunde zu machen / ich brauche eine Ewigkeit / um die Geschichte eines Tages zu machen / man kann alles machen / ausgenommen die Geschichte dessen, was man macht“²⁶⁴.

Clio scheitert an ihrer Aufgabe die Darstellung von Geschichte zu dokumentieren und sie zu fassen und erinnert somit an Walter Benjamins Engel der Geschichte.

²⁵⁸ Vgl. hierzu auch Hori, Junji: Godard's Two Historiographies. S. 334–350.

²⁵⁹ Vgl. Péguy, Charles: *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Paris: Gallimard 1943. Sowie *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 4. S. 78f.

²⁶⁰ GS II/1 S. 91–104. Hier S. 103f.

²⁶¹ Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 4. S. 75. Sowie Texteinblendung in *Histoire(s) du Cinéma*. 2b *Fatale Beauté*. 13:10f.

²⁶² Vgl. Halévy, Daniel: *Charles Péguy. Leben und Werk*. München: Pustet 1960.

²⁶³ Péguy, Charles: *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Paris: Gallimard 1943.

²⁶⁴ *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 4. S. 79.

Bei Benjamin finden sich, wie bei Péguy und Godard Reflexionen über die Unmöglichkeit Geschichte in ihrer Ganzheit zu begreifen. Benjamins Engel kann seinen Blick nicht von den Trümmern der Vergangenheit abwenden, und „möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen,“ jedoch bläst ihn ein Sturm weg von der Vergangenheit hin in die Zukunft, „der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst“²⁶⁵. Péguy hingegen beschreibt die Figur der Clio folgendermaßen: „Sie verbringt ihre Zeit, um Spuren zu suchen, und ihre Spuren führen nie zu etwas. [...] Clio kommt immer zu spät.“²⁶⁶

In seinem späteren Werk *Véronique. Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*²⁶⁷ stellt Péguy Clio die heilige Veronika gegenüber. Im Unterschied zu jener ist Veronika diejenige, die im rechten Moment da ist. Als Jesus auf seinem Kreuzweg zusammenbricht, ist sie es, die ihm ein Tuch reicht.²⁶⁸ Diese christliche Überlieferung steht als Zeichen für die Fixierung der Gegenwart, für den Augenblick, in dem sich ein Zeitgefüge auf einen Punkt konzentriert in dem für einen kurzen Moment inne gehalten wird.

Ähnlich verfährt Jean-Luc Godard, wenn er über diesen scheinbar plötzlichen Stillstand des Zeitkontinuums reflektiert. Exemplarisch für die rettende Kraft des Bildes zeigt Godard am Ende des ersten Teils der *Histoire(s)*, in *Toutes le histoire(s) 1a* eine Sequenz, in der Aufnahmen von der Befreiung des Konzentrationslagers Dachau,²⁶⁹ die eben so wie der damit montierte Film *A Place in the Sun* (1951) von George Stevens gedreht wurden, in Beziehung zueinander gesetzt werden.²⁷⁰ Es werden einerseits geschundenen Leichen gezeigt, mit

²⁶⁵ Vgl.: GS I/2 S. 697f.

²⁶⁶ Péguy, Charles. Zit. nach: Halévy, Daniel: Charles Péguy. Leben und Werk. München: Pustet 1960. S. 296.

²⁶⁷ Péguy, Charles: *Véronique. Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*. Paris: Gallimard 1972.

²⁶⁸ Godard bezieht sich auf das „Tuch der Veronika“ im Vergleich mit der Filmleinwand bei seiner Adorno-Preis Rede: Godard, Jean-Luc: Alle Geschichten. Nur eine Geschichte. Nur das Kino. S. 62. Vgl. auch Péguy, Charles. Zit. nach Halévy, Daniel: Charles Péguy. Leben und Werk. S. 296: „Clio verbringt ihre Zeit damit, um Spuren zu suchen, vergebliche Spuren, und eine Jüdin, ein ganz bedeutungsloses Mädchen, die kleine Veronika, reicht ihr Tuch und erhält auf ihm einen ewigen Abdruck vom Antlitz Jesu. Das übertrifft alles. Sie hat sich im richtigen Augenblick eingefunden.“

²⁶⁹ Fälschlicherweise von Godard als Auschwitz und Ravensbrück bezeichnet. Vgl. hierzu: Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. S. 208.

²⁷⁰ Vgl. weiterführend Analysen dieser Sequenz u.a. bei Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. S. 205ff; Wright, Alan: Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage. In: Temple, Michael/Williams, James S. (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000.

denen sich die BefreierInnen der Konzentrations- und Vernichtungslager konfrontiert sahen. Andererseits sieht man ein Ausschnitt aus einem Hollywood-film, in dem Elisabeth Taylor und Montgomery Clift an einem See sitzend zu sehen sind. Godard fügt dem Moment, als Elisabeth Taylor sich erhebt, ein um 90 Grad gedrehtes Bild aus einem Fresco Giotto's, bei dem die heilige Maria ihre Arme ausstreckt, als dritte Montageebene hinzu. Es entsteht der Eindruck, dass Maria rettend ihre Arme Elisabeth Taylor entgegenstreckt und sie quasi ‚von oben‘ rettet.²⁷¹ „In der Praxis Godards ‚retten‘ die Standbilder aus dem Film von Georges Stevens ‚die Ehre der gesamten Realität‘ einzig in dem kurzen Moment, in dem sie erscheinen, um sich selbst zu ‚retten‘.“²⁷² George Stevens ist, wenn man ihn mit Péguy und auch Benjamin liest, zur richtigen Zeit am richtigen Ort, um die Vergangenheit so zu aktualisieren, dass die Gegenwart die Vergangenheit bedingt und vice versa.

Godards Versuch die Wirklichkeit zu ‚retten‘, bleibt, wenn er sich an dem von ihm mehrfach zitierten Satz aus dem Paulus-Evangelium orientiert, jedoch ein utopischer. Denn das Bild als solches ist nicht fassbar, es bleibt nur die Erkenntnis über die Fragmentarität des Bildes.

III.4.2 Der Rettungsbegriff bei Walter Benjamin

Neben den von Godard in den *Histoire(s)* gezogenen Parallelen zu Charles Péguy im Bezug auf den Rettungsbegriff, ergeben sich bei der Lektüre der Schriften Walter Benjamins diesbezüglich weitere Kontexte. Einerseits Benjamins eigener geschichtlich gedachter Rettungs- sowie Erlösungsbegriff²⁷³ und andererseits sein Konzept des „Optisch-Unbewussten“²⁷⁴ benötigen genauere Betrachtung, um sie mit den *Histoire(s) du Cinéma* engführen zu können. Godards bezieht sich zwar

Amsterdam: Amsterdam University Press 2000. S. 51–61; Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. S. 158-177; sowie Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. Bielefeld: Transcript 2006. S. 180.

²⁷¹ Vgl. *Histoire(s) du Cinéma*. 1a Toutes les Histoires. 47:04f.

²⁷² Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. S. 240. Vgl. hierzu auch: *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 1. S. 25: „selbst völlig zerschrammt / rettet ein einfaches Rechteck / von fünfunddreißig Millimetern / die Ehre des Realen.“

²⁷³ Vgl. hierzu weiterführend: Kaulen, Heinrich: Rettung. S. 619–664.

²⁷⁴ Vgl. GS II/1 S. 371f.

nicht direkt selbst in diesen Punkten auf Benjamin, doch ist Benjamins Denken diesbezüglich artverwandt.

Benjamin orientiert sich an der jüdischen Theologie, von der aus er die Motive der Rettung und der Erlösung denkt. Im Laufe der Zeit erfährt sein Rettungsbegriff einen Umschmelzungsprozess, er wird säkularisiert und später für Benjamins Geschichtsverständnis relevant: „Im Spätwerk gipfelt die Vorstellung [von Rettung beziehungsweise Erlösung] in einer Konzeption einer ‚historischen Apokatastasis‘ (V/1, 573), das heißt der Wiederbringung aller verlorenen (oder verdammten) Dinge“²⁷⁵.

Den von Origines geprägten Begriff der Apokatastasis,²⁷⁶ der Heimholung aller Seelen ins Paradies, verknüpft Benjamin mit dem Erlösungsmotiv der jüdischen Mystik. In seiner geschichtsphilosophischen Theorie ergänzt der historische Materialismus die beiden Komponenten. Benjamins Geschichtsverständnis beharrt auf der Geltung des Einzelnen das „aus dem Kontinuum herausgesprengt wird und an dem als paradigmatischem Modell die Züge des Ganzen abzulesen sind“²⁷⁷. Rettung vollzieht sich aber allerdings nur im richtigen Moment: „Rettung [...] läßt immer nur an dem, im nächsten Augenblick schon unrettbar verlorenen <sich> vollziehen.“²⁷⁸ Die Korrespondenzen zu Péguy²⁷⁹ und seiner Figur der Veronika sind offenkundig. Wenn Péguy's Clio dem „Engel der Geschichte“²⁸⁰ ähnelt, so entspricht Veronika in vielem dem theoretischen Konzept der Intervention innerhalb des historischen Kontinuums bei Benjamin. Gerade diese Stillstellung ist nun auch für Godard von Interesse. Bezugnehmend auf Benjamins geschichtsphilosophische Thesen schreibt Georges Didi-Huberman:

„Zweifellos dienten sie Godard als unmittelbare Quelle, wenn er in seinen *Histoire(s) du cinéma* einem, einfachen Rechteck von fünfunddreißig Millimetern – nämlich einem einfachen Standbild, das wie ein Blitz erscheint, um augenblicklich wieder zu verschwinden – eine mögliche ‚Erlösung‘ der historischen Wirklichkeit erblickt.“²⁸¹

²⁷⁵ Kaulen, Heinrich: Rettung. S. 624.

²⁷⁶ Vgl. GS II/2 S. 485. sowie: Kaulen, Heinrich: Rettung. S. 624f. bes. S. 625. FN 9.

²⁷⁷ Ebd. S. 643.

²⁷⁸ GS V/1 S. 592.

²⁷⁹ Péguy war auch für Benjamin von nicht unbedeutender Relevanz. Vgl. hierzu Hannah Arendt: Walter Benjamin (Essay 1968/71). In: Schöttker, Detlev/Wizisla, Erdmut (Hg.): Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. S. 45-99. Hier S. 69.

²⁸⁰ GS I/2 S. 697.

²⁸¹ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. S. 239.

Es geht darum, einen Ausschnitt ins Bild zu bringen, der zuvor nicht sichtbar war. Im Bild also, im Godard'schen Sinne, einen Bruchteil der Wirklichkeit zu ‚retten‘.

III.4.2.1 Das Optisch-Unbewusste als Rettung für das Filmbild? Godard mit Benjamin gelesen oder Hitchcock und die Kontrolle des Universums

Etwas, das sich ebenso in einer Stillstellung entwickelt und auf den ersten Blick – im wahrsten Sinne des Wortes – der Wahrnehmung entzieht, ist im Filmbild verborgen: das *Optisch-Unbewusste*. Den schon 1931 im Essay *Kleine Geschichte der Photographie*²⁸² verwendeten Begriff nimmt Benjamin fünf Jahre später in seiner umfassenden medientheoretischen Studie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*²⁸³ wieder auf. An dieser Stelle schreibt er nun dem Tochtermedium der Photographie, dem Film, die Fähigkeit zu, Dinge sichtbar zu machen, die der Wahrnehmung des menschlichen Auges ohne die Hilfestellung einer apparativ bedingten Makro-Perspektive verborgen geblieben wären. Für Benjamin erreicht der Film dadurch eine Ebene von „Bilderwelten, welche im kleinsten wohnen“.²⁸⁴ Mit Verweis auf Freuds *Triebhaft-Unbewusstes* nennt er diese das Optisch-Unbewusste.²⁸⁵

Die direkte Wahrnehmung der Realität ist getrübt beziehungsweise für Benjamin nicht mehr möglich. In der Kinosituation kommt es durch rasche Bildfolgen zur Überforderung der menschlichen Wahrnehmung: „In der Tat wird der Assoziationslauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“²⁸⁶ So sehr der Film Schockmomente produziert, so wohnt ihm zugleich auch die Kraft inne, verborgene Aspekte der Realität zu Tage zu fördern: „With the ‚optical unconscious‘ Benjamin readmits dimensions of temporality and historicity into his vision of the cinema, against his own endorsement of it as the medium of

²⁸² GS II/1 S. 368 – 386.

²⁸³ GS I/2 S. 471 – 509. <Dritte Fassung>

²⁸⁴ GS II/1 S. 371.

²⁸⁵ Vgl. GS I/2 S. 500.

²⁸⁶ Ebd. S. 503.

presence and tracelessness.“²⁸⁷ Der Film schult das menschliche Sensorium auf andere Art, indem im Kinosaal Dinge zum ersten Mal sichtbar werden, die sich zuvor der menschlichen Wahrnehmung entzogen. Dadurch wird es dem / der ZuschauerIn im Kino ermöglicht, die eigene Perspektive mit dem Blick der Kamera abzugleichen und Details zu erblicken, die durch die technische ‚Sehprothese‘ erst kenntlich gemacht werden.²⁸⁸ Dies geschieht durch die Verlangsamung des Filmbildes, dem Innehalten im Standbild.

Dinge zu zeigen, die ohne den Blick der Kamera verborgen geblieben wären, ist eine Eigenschaft des Films, die bedingt ist durch das Bild, das sich in seiner Immanenz zeigt. Auf dieser Ebene setzt Godard ebenso an, wenn er dem Film sein genuin Eigenes zuschreibt. Nicht die Sprache, sondern die Bilder sind es, die Realitäten binden. Im Teil *4a Le contrôle de l'univers* der *Histoire(s) du Cinéma*, analysiert Godard die Filme von Alfred Hitchcock und kommt zu dem Ergebnis, dass Hitchcocks filmische Formen sich nicht im reinen Erzählgestus erschöpfen.²⁸⁹ Godard sieht Hitchcock als „jemand[en], der zum Erzählen keinen Text braucht, der, wenn nötig, Text verwendet und sonst Bilder und Ton benutzt“²⁹⁰.

Die bei Hitchcock gezeigten Objekte, etwa ein Schlüssel, ein Duschvorhang oder eine Handtasche erfahren eine Umkodierung. Es kommt zu einer Metamorphose von beliebigen Objekten, die zu Zeichen werden.²⁹¹ „In *Le contrôle de l'univers*, Godard identifies Hitchcock's method as one of indexing objects. We have forgotten the logic of the various narratives but we remember the relation between the objects in Hitchcock's films.“²⁹² Den ‚Triumph‘ der Bildsprache über die

²⁸⁷ Hansen, Miriam: Benjamin, Cinema and Experience: „The Blue Flower in the Land of Technology“. S. 217.

²⁸⁸ Vgl. Weigel, Sigrid: Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder. Frankfurt a. M.: Fischer 2008. S. 312: „[So] eröffnet das Optisch-Unbewußte den Schauplatz einer triadischen Konstellation zwischen Kamera, Bild und Betrachter. Diese bringt im Effekt eine Erfahrung hervor, die der Substitution des Auges durch die Kamera und dem anderen Verhältnis von Natur und Kamera entspringt: die Ersetzung des Bewusstseins als Bild- und Zeitraums strukturierende Instanz durch ein Optisch-Unbewußtes.“

²⁸⁹ Vgl. weiterführend zur Hitchcock-Rezeption bei Godard: Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. S. 159ff.

²⁹⁰ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 247.

²⁹¹ Vgl. Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century. S. 65.

²⁹² Lundemo, Trond: The Index and Erasure: Godard's Approach to Film History. In: Temple, Michael/Williams, James S./u.a. (Hg.): FOR EVER GODARD. London, Black Dog 2007. S. 368.

Narration verhandelt Godard durch Verweise auf diverse Filme Hitchcocks wie folgt:

„man hat vergessen / warum sich Joan Fontaine / über die Klippe beugt / und was Joel McCrea / in Holland machen wollte / man hat vergessen, aus welchem Anlaß / Montgomery Clift ein ewiges Stillschweigen wahrte / und warum Janet Leigh vor Bates' Motel anhält / und warum Teresa Wright / noch immer in Onkel Charlie verliebt ist / man hat vergessen, wessen Henry Fonda / nicht ganz schuldig ist / und warum die amerikanische Regierung / Ingrid Bergman engagiert hat / aber / man erinnert sich an eine Handtasche / aber / man erinnert sich an einen Autobus in der Wüste / aber / man erinnert sich an ein Glas Milch / an Windmühlenflügel / an eine Haarbürste / aber / man erinnert sich an aufgereichte Flaschen / an eine Brille / an eine Musikpartitur / an einen Schlüsselbund“²⁹³.

Es sind die gegenständlichen Dinge in Hitchcocks Filmen, die erinnert werden und Godard zu dem Schluss kommen lassen, dass „mit ihnen / und durch sie / Alfred Hitchcock dort erfolgreich ist / wo Alexander, Julius Cäsar, Hitler, Napoleon / scheiterten / die Kontrolle über das Universum zu übernehmen“²⁹⁴. Godards Feststellung mag vermessen sein, auch angesichts dessen, dass die Aufzählung von Namen die jenem Hitchcocks folgen nur Diktatoren mit Welteroberungsphantasien anführt.

Der Kern von Godards Analyse scheint mir jedoch darin zu liegen, dass er als ewig Suchender nach der verlorenen Kraft des Filmbildes, die in Ansätzen sich im frühen Film entwickelte, in den Filmen Hitchcocks fündig geworden ist:

„zehntausend Menschen haben vielleicht / den Apfel von Cézanne nicht vergessen / aber eine Milliarde Zuschauer wird sich an das Feuerzeug / des Fremden im Zug erinnern / und wenn Alfred Hitchcock der einzige / poète maudit war, der Erfolg hatte / so deshalb, weil er der größte Formgeber / des zwanzigsten Jahrhunderts war / und weil es die Formen sind, die uns letztlich sagen / was auf dem Grund der Dinge ist / denn, was ist Kunst / wenn nicht das, wodurch die Formen Stil werden“²⁹⁵

Durch Godards Montagetechnik werden „Hitchcocks Affekträger-Bilder in Ikonen der ursprünglichen Gegenwart der Dinge verwandelt“²⁹⁶. Hitchcocks Umgang mit Details ist eine eigenständige Bildsprache eingeschrieben.

²⁹³ Histoire(s) du Cinéma. Bd. 4. S. 27.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. S. 162.

Wenn es Walter Benjamin mit dem Konzept des Optisch-Unbewussten um die Möglichkeiten des Films ging, der Wahrnehmung Neues zu erschließen, so geht es Godard ebenso um eine Sichtbarmachung. Die Zugänge mögen auf den ersten Blick unterschiedlich sein, doch loten beide die Möglichkeiten des Zeigens im Filmbild aus. Es geht beiden darum, die apparativen Potentiale des Mediums Film auszustellen und diese zu reflektieren.

IV. Brüchigkeit der Geschichte: Montage als Form der Geschichtsschreibung

„[D]as Prinzip der Montage in die
Geschichte [...] übernehmen.“²⁹⁷

„Dinge zusammenbringen, die
noch nie zusammen gebracht worden sind
und nicht dafür prädestiniert schienen.“²⁹⁸

Am Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt sich die Montage zunächst als filmisches Verfahren und wurde davon ausgehend als ästhetisches Stilprinzip in anderen Bereichen der Kunst aufgegriffen. Bedingt durch Montageverfahren herrscht im wahrsten Sinn des Wortes eine Aufbruchsstimmung – die Kontexte werden aufgebrochen und die einzelnen Teile neu zusammengesetzt.

IV. 1 Walter Benjamins Montagetheorie

Walter Benjamin erhob die Montage zum philosophischen Stilprinzip seiner *Passagenarbeit*.²⁹⁹ Durch die Neuordnung von Fremdmaterial eröffnet er gänzlich neue Bezugsrahmen, in denen die einzelnen Ursprungsfragmente sich zueinander verhalten. Die ausgefranst Ränder der einzelnen Teile kennzeichnen sie als solche, die Bruchstellen bleiben sichtbar.³⁰⁰

„Benjamin reflektierte in verschiedenen Zusammenhängen auf die Montage und im *Passagen-Werk* wollte er sie darüber hinaus an zentraler Stelle in Funktion setzen. Das in

²⁹⁷ GS V/1 S. 475.

²⁹⁸ Bresson, Robert: Notizen zum Kinematographen. Berlin: Alexander 2007. S. 45.

²⁹⁹ Vgl. hierzu den luziden Text von Sven Kramer: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben. In: Lemke, Anja/Schierbaum, Martin (Hg.): „In die Höhe fallen.“ Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 195–211.

³⁰⁰ Vgl. Honold, Alexander: Erzählen. S. 393: „Montage ist zunächst ein bildkünstlerisches Verfahren der Einarbeitung von Fremdmaterial, derart, daß die Bruchstellen noch zu erkennen sind.“

den Avantgardekünsten entwickelte Verfahren sollte zur Erkundung der methodischen Möglichkeiten einer zeitgemäßen Philosophie beitragen. Nicht *über* die Montage handelte Benjamin, vielmehr ging in seine spätere Schreibweise der experimentelle Umgang *mit* ihr ein.³⁰¹

Vor allem im *Passagen-Werk* lässt sich Benjamins Umgang mit Montagepraxen nachvollziehen. Es wird kein flüssiges Lesen ermöglicht, jeder Absatz ist eine Unterbrechung und das ist für Benjamin auch Kennzeichen der Montage: „Verfahren der Montage: das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welches es montiert ist.“³⁰² Im Hinblick auf Bertolt Brechts episches Theater schreibt Benjamin: „Man darf hier weiter ausgreifen und sich darauf besinnen, daß das Unterbrechen eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung ist. Es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus. Es liegt [...] dem Zitat zugrunde. Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang zu unterbrechen.“³⁰³ Die Unterbrechung wird zum Formprinzip. An anderer Stelle spricht Benjamin sogar von der „Kunst des Absetzens“³⁰⁴. In seiner Auffassung ist dieses Absetzen, die Zäsur, prägend für den Umgang mit Geschichte, die ihrerseits von Brüchigkeit gekennzeichnet ist. Benjamin interpretiert Paul Klees Gemälde *Angelus Novus* in der neunten seiner geschichtsphilosophischen Thesen: Der „Engel der Geschichte“, wie Benjamin ihn nennt, hat den Blick auf die Vergangenheit gerichtet, von der er jedoch durch den Sturm des Fortschritts weggetrieben wird. Die Fragmente der Vergangenheit werden als Trümmer beschrieben: „Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen.“³⁰⁵ Das Fragmentarische, das sich quer durch Benjamins philosophisches Denken zieht, ist auch in seiner Geschichtsphilosophie bedeutsam. Die Auseinandersetzung mit Vergangenheit erfolgt über die Zusammenfügung des Zerschlagenen, in der Kombination der Einzelelemente, also in einer Form von Montage.

³⁰¹ Kramer, Sven: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben. S. 195.

³⁰² GS II/1 S. 697.

³⁰³ GS II/2 S. 536.

³⁰⁴ GS I/1 S. 212.

³⁰⁵ GS II/1 S. 297.

IV.1.1 Zitattheorie

Der Anfänge von Benjamins Zitattheorie sind in seinen frühen sprach-philosophischen Texten zu lokalisieren.³⁰⁶ In späteren Ausführungen wird die Nutzung des Zitatbegriffs konkreter, vor allem in seinem Essay über den Schriftsteller und *Fackel*-Herausgeber Karl Kraus setzt Benjamin sich anhand von Kraus' Werk mit Zitattheorie auseinander.³⁰⁷ „Erst der Verzweifelte entdeckt im Zitat die Kraft: nicht zu bewahren, sondern zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören; die einzige, in der noch Hoffnung liegt, daß einiges aus diesem Zeitraum überdauert – weil man es nämlich ihm herausschlug.“³⁰⁸

Der Montage geht das Zitat voran. Beim Zitieren wird etwas aus einem ursprünglichen Kontext herausgenommen und durch das Montageverfahren in einen neuen gesetzt. Dadurch entstehen neue Korrespondenzen, zwischen Dingen, die zuvor scheinbar nichts gemein hatten.

„Benjamins Zitate sind aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang isolierte Fragmente, die, neu arrangiert, sich zu einer Montage zusammenfinden, deren Bruchstücke sich gegenseitig erhellen. Der Überlieferungszusammenhang wird zerstört, um ungesehene Bilder freizugeben.“³⁰⁹

Für Benjamin ist die neue Kontextualisierung das Entscheidende, um etwas aus der Vergangenheit in die Gegenwart zu retten.³¹⁰ Nur das der Tradition Entrissene hat im Zitat die Möglichkeit seine Relevanz in der Gegenwart zu behalten.

„Im rettenden und strafenden Zitat erweist die Sprache sich als die Mater der Gerechtigkeit. Es ruft das Wort beim Namen auf, bricht es zerstörend aus dem Zusammenhang, eben damit aber ruft es dasselbe auch zurück an seinen Ursprung. Nicht ungereimt erscheint es, klingend, stimmig, in dem Gefüge des neuen Textes. Als Reim versammelt es in seiner Aura das Ähnliche; als Name steht es einsam und ausdruckslos. Vor der Sprache weisen sich beide Reiche – Ursprung so wie Zerstörung – im Zitat aus. Und umgekehrt: nur wo sie sich durchdringen – im Zitat – ist sie vollendet.“³¹¹

³⁰⁶ Für einen kurzen Überblick zu Sprachphilosophie und Zitat vgl.: Schulte, Christian: Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus. Würzburg: Königshausen & Neumann: 2003. S. 119–125. Sowie zur Sprachtheorie allgemein: Bröcker, Michael: Sprache. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut. (Hg.): Benjamins Begriffe II. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 740–773.

³⁰⁷ Vgl.: II/1 S. 334–367.

³⁰⁸ Ebd. S. 365.

³⁰⁹ Konersmann, Ralf: Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte. S. 54.

³¹⁰ Schon in der frühen Sprachphilosophie wird der Rettungsbegriff eingeführt, dem später in Benjamins Geschichtstheorie große Relevanz beikommen wird.

³¹¹ GS II/1 S. 363.

In der Einführung von Ursprung und Zerstörung, wie sie sich im Zitat vollzieht, sieht Benjamin die Sprache gerettet. „Das in Traditionszusammenhängen Überlieferte wird zerschlagen, um gerettet, ja, mehr noch, um erlöst zu werden.“³¹² Nur durch Zerschlagung und Herauslösung aus Traditionszusammenhängen ist überhaupt eine Fortexistenz von Vergangenem möglich. Der Begriff des ‚Ursprungs‘ hat bei Benjamin dabei seinen Ausgangspunkt in der Gegenwart und ist von Aktualisierung und Wiedererkennung bestimmt. Wenn etwas an seinen Ursprung geführt wird, wird es dabei dem Vergessen entrissen und gerettet.

In der Montage werden einzelne Elemente in neue Zusammenhänge gebracht. Durch die entstehenden Bezüge zwischen den montierten Zitaten ergeben sich neue Anknüpfungspunkte. Ihre vormalige Bedeutung verliert an Wert, dieser wird aber durch einen neugeschaffenen Kontext mit einer anderen Bedeutung aufgeladen:

„Damit befreit das Zitat sowohl die Dinge vom Zwang der willkürlichen Signifikation durch die konventionelle, zeichenhafte Sprache als auch das Wort selbst, indem es dieses aus dem kontinuierlichen ‚Zusammenhang des Sinns‘ herausbricht und damit seine ‚instrumentelle Semantik‘ zerstört.“³¹³

Eine Methode die Zitiertes neu anordnet, bietet die Möglichkeit aus Fremdmaterial Eigenes zu kreieren; Benjamin spricht dabei von „Denkbruchstücken“³¹⁴, die neu aneinander gereiht werden. Für ihn ist dieses Verfahren eines, das keine Wertigkeiten zwischen den einzelnen Zitaten kennt. Er behandelt das dem Originalkontext Entrissene wie *objects trouvés*. Programmatisch für seinen Umgang mit Angeeignetem schreibt er im *Passagen-Werk*:

„Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.“³¹⁵

Dieser Ansatz lässt sich auch in Benjamins Geschichtsphilosophie wiederfinden, wo zwischen ‚großen‘ und ‚kleinen‘ Ereignissen der Vergangenheit nicht unterschieden wird. Die Zitattheorie ist auch insofern relevant, als dass sie in die

³¹² Konersmann, Ralf: Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte. S. 54.

³¹³ Schulte, Christian: Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus. S. 121.

³¹⁴ GS I/1 S. 208.

³¹⁵ GS V/1 S. 574.

Geschichtstheorie reicht, denn in neue Zusammenhänge gesetzt, werden Zitate gleichsam aktualisiert: Im *Passagen-Werk* hebt Benjamin Zeitdistanzen auf, wenn er Material aus unterschiedlichen historischen Epochen kontextualisiert und sich in dieser neuen Funktion eine neue Zeitebene erschließt. „Die Utopie des Zitats besteht in der Tilgung der Zeit, mithin der Geschichte selbst. Das vollkommene Zitat beseitigt die Differenz der Zeiten und bringt für Augenblicke faktisch unumkehrbare Veränderungen der bedeutungsverschiebenden Kontexte zum Verschwinden.“³¹⁶

IV.1.2 Methode der *Passagenarbeit*: Literarische Montage

Walter Benjamins geplantes Buch über die Pariser Passagen, an dem er seit den 1920er Jahren arbeitete, blieb durch seinen Freitod 1940 unvollendet. 1982 erschien in der Reihe der *Gesammelten Schriften* Walter Benjamins eine zweibändige Aufbereitung seiner Notizen zur *Passagenarbeit* unter dem Titel *Passagen-Werk*.³¹⁷ Der Herausgeber Rolf Tiedemann nahm sich der verstreuten Notizen Benjamins an und versuchte sie in Konvolute zu gliedern.³¹⁸ Darüber, wie die von Benjamin intendierte Aneinanderreihung in der Endfassung der Arbeit hätte aussehen sollen, lässt sich nur spekulieren. Jedoch lassen eigene Notizen Benjamins, die sich in diesem von Zitaten beherrschten Textkonglomerat finden, Ansätze über die intendierte Struktur der *Passagenarbeit* erkennen. Ausgehend vom filmischen Verfahren der Montage, beschreibt Benjamin seine Methode als „literarische Montage“³¹⁹. An anderer Stelle führt er weiter aus: „Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt auf das Engste mit der der Montage zusammen.“³²⁰ Benjamin eignet sich das Formprinzip des Films, die Montage, an und setzt sie in seinen

³¹⁶ Konersmann, Ralf: Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte. S. 53f.

³¹⁷ Vgl. GS V. Zur Editions politik der Gesammelten Schriften vgl.: Werner, Nadine: Die Edition des Werkes und der Briefe. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S. 9f.

³¹⁸ Zur *Passagenarbeit* vgl. weiterführend Wohlfarth; Irving: Die *Passagenarbeit*. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S. 251–274; Skrandies, Timo: Unterwegs in den *Passagen-Konvoluten*. In: Ebd. S. 274–284. sowie Brüggemann, Heinz: *Passagen*. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut. (Hg.): Benjamins Begriffe II. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 573–618.

³¹⁹ GS V/1 S. 574.

³²⁰ Ebd. S. 572.

philosophischen Arbeiten literarisch um.³²¹ Sie dient ihm dazu, Bezüge herzustellen und so neue Kontextualisierungen zu ermöglichen, die auch die Originalfragmente verändern, die ohne Anführungszeichen zitiert, sich in neue Bezugsrahmen eingliedern und verwandeln, das heißt eine Bedeutungsverschiebung erfahren.

Eine weitere Quelle, die über die ursprünglich intendierte Struktur des Passagenprojekts Auskunft geben kann, ist Hannah Arendt, die sich mit Benjamin, vor allem in seinen letzten Lebensjahren, in regem Austausch befand. Über Benjamins Arbeitsweise schreibt sie:

„Die Hauptarbeit bestand darin, Fragmente aus ihrem Zusammenhang zu reißen und sie neu anzuordnen, und zwar so daß sie sich gegenseitig illuminieren und gleichsam freischwebend ihre Existenzberechtigung bewähren konnten. Es handelte sich durchaus um eine Art surrealistischer Montage. Sein Ideal, eine Arbeit herzustellen, die nur aus Zitaten bestand, also so meisterhaft montiert war, daß sie jeder begleitenden Rede entraten konnte, mag skurril und selbstzerstörerisch anmuten, war es aber so wenig wie die gleichzeitigen surrealistischen Versuche, die ähnlichen Impulsen ihre Entstehung verdanken.“³²²

Die Ausführung Arendts zu Benjamins Methode verweist auf die Kunst der SurrealistInnen, die die Montage als ästhetische Ausdrucksform für sich entdeckten. Im Unterschied zu den KünstlerInnen des Surrealismus³²³ jedoch zielt bei Benjamin die Montage von Zitaten auf philosophische Zusammenhänge. „Die literarische Montage bezieht sich [...] auf die Strukturmerkmale des philosophischen Bildes: auf die Unterbrechung und Stillstellung eines Ablaufs, um mit Hilfe einer dialektischen Lektüre neue Gebrauchswerte freizusetzen.“³²⁴ Die Stillstellung eines Ablaufs ist auch einer der Kernpunkte in der Geschichtsphilosophie Benjamins, deren Auslegungen sich zum Großteil in der *Passagenarbeit* finden.

³²¹ Vgl. hierzu auch Kramer, Sven: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben. S. 209: „Benjamins genuine Leistung besteht vielmehr in der Transformation der von ihm analysierten Funktionsweise der Montage in die philosophische Darstellung.“

³²² Arendt, Hannah: Walter Benjamin (Essay 1968/71). S. 94.

³²³ Zu Benjamins eigener Auseinandersetzung mit dem Surrealismus vgl. GS II/1 S. 295–310. Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.

³²⁴ Kramer, Sven: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben. S. 206.

IV.1.3 Erzählen in Fragmenten: Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* erscheint Benjamin als exemplarisch für die literarische Montage.

„Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den ‚Roman‘, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem.“³²⁵

Im 1929 vollendeten Roman durchbricht Döblin die Handlung rund um die, gerade aus dem Zuchthaus entlassene, Hauptfigur Franz Biberkopf immer wieder mit Einschüben, die auf Tagesaktuelles wie Wetterberichte, Schlager oder ähnliches Bezug nehmen. Diese Parenthesen wirken ähnlich wie Songs in Brechts epischem Theater und sind vom Prinzip her mit den Montageästhetiken des Films verwandt.

Döblin lotet somit auch die Möglichkeiten der Romanform aus. Sein Verfahren entspricht dabei Benjamins Konzept einer neuen Erzählform in der Moderne. Hier schließt sich der Kreis hin zur tradierten Erzählung für Benjamin, da er feststellt, dass durch seine montierte Romanepik „Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht“ und dadurch an die „alte Epik“³²⁶ erinnert.

IV.1.4 Exkurs: Wahrnehmungsschule Film

An dieser Stelle soll der Auseinandersetzung mit Montage im Film, die Bedeutung von Film für Benjamin im Allgemeinen vorangestellt und erörtert werden.

Benjamins Äußerungen zum Film knüpfen an seine Reflexionen über die Fotografie und den damit zusammenhängenden Verlust der Aura des Kunstwerks, bedingt durch dessen Reproduzierbarkeit,³²⁷ an. Da die ersten Portraitfotografien noch einen Kultwert besitzen, winkt für Benjamin „die Aura zum letzten Mal“³²⁸ von ihnen. Atgets Fotografien von menschenleeren Straßen in Paris besitzen hingegen

³²⁵ GS III S. 232.

³²⁶ GS III S. 233. Vgl. auch GS II/2 S. 440.

³²⁷ Vgl. GS I/2 S. 471–509.

³²⁸ Ebd. S. 485.

nur noch Ausstellungswert und haben dadurch den Bezug zu Tradition und Aura verloren.³²⁹

Durch die ständige Konfrontation mit Schockerlebnissen, so Benjamin, ist es dem Bewusstsein nur mehr möglich, in einer ständigen Abwehrreaktion zu agieren, die zum Beispiel in der Filmwahrnehmung keine ästhetische Erfahrung mehr möglich macht.³³⁰ Um mit den täglich erfahrenen Schockwahrnehmungen umgehen zu können, muss die Reizbewältigung trainiert werden; das kann unter anderem über die Kunst erfolgen.³³¹ Die Menschenmassen, die in die Kinos strömen, werden vom Film an neue Wahrnehmungsformen gewöhnt:

„Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.“³³²

Durch die sich einstellende Reizüberflutung im beginnenden 20. Jahrhundert, zum Beispiel im Großstadtverkehr oder in den Fabriken, ist die Wahrnehmungsfähigkeit der Menschen überstrapaziert. Im Kino findet die Wahrnehmung nun ihren Ort, um sich zu üben und so entwickelt sich der Schock im Kinosaal zum ästhetischen Genuss. Während die motorisierten Fortbewegungsmittel eine reale Gefahr für den Menschen auf den Straßen darstellen, könne etwa der in den Bahnhof einfahrende Zug, den die Brüder Lumière filmisch festgehalten haben, zur Schulung des Reizsensoriums dienen. Durch die Schockwirkung wird der Film zum ‚Trainingsfeld‘ für die Wahrnehmung, die in der Umwelt und Lebenssituation des Menschen in der Moderne durch eine immer stärker zunehmende Beschleunigung infiltriert ist.

„So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.“³³³

³²⁹ Vgl. Ebd.

³³⁰ Vgl. Hansen, Miriam: Benjamin, Cinema and Experience: „The Blue Flower in the Land of Technology“. S. 186.

³³¹ Vgl. GS I/2 S. 614.

³³² Ebd. S. 503.

³³³ Ebd. S. 630f.

Der Film reicht in „neue Regionen des Bewußtseins“ und gibt dem Menschen Raum, seine eigene Umwelt in den projizierten Bildern zu reflektieren und neu zu entdecken.

„Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm *eine neue Region des Bewußtseins*. Er ist – um es mit einem Wort zu sagen – das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich fasslich, sinnvoll passionierend auseinanderlegen. An sich selbst sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfäßlich, hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und sie schienen so, bis der Film war. Er hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen.“³³⁴

Die Wahrnehmung wird nicht nur im Hinblick auf die Beschleunigung der Lebensumstände sensibilisiert. Ebenso das Alltagsleben der Menschen kann durch den Film zu neuen Betrachtungsweisen angeregt werden.

IV.1.5 Filmische Montage

Neben dem bewegten Bild war die Montage das erste eigenständige Charakteristikum, das der Film als Abgrenzung zu den anderen Künsten vorweisen konnte. So hebt auch Walter Benjamin die Vorreiterfunktion des Films für die Etablierung der Montage als künstlerisches Stilprinzip in anderen Medien- und Kunstformen hervor. In der Literatur waren zwar episodenhafte und nichtkontinuierliche Erzählweisen zuvor schon vorhanden, jedoch setzte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Begeisterung für Montageverfahren ein.³³⁵ „Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges. Echte Montage beruht auf dem Dokument. [...] Der Film in seinen besten Augenblicken macht Miene, uns an sie zu gewöhnen.“³³⁶ Das Neue des Montageverfahrens liegt „im Material des Zueinandergeschnittenen und dem Modus des Arrangements diskontinuierlicher

³³⁴ GS II/2 S. 752. [Herv. i. Orig.; SV]

³³⁵ Vgl. Zischler, Hanns: Dialog mit einem Dritten. In: Farocki, Harun/Silverman, Kaja (Hg.): Von Godard sprechen. Berlin: Vorwerk 8 ²2002. S. 9: „Die Film-Montage ist die einzige und genuine Erfindung des Kinos, sie ist die ‚Antwort‘ auf den Perspektivenzwang der kanonisierten Malerei, und nur ihr gelang die Neuerfindung und die Veräußerlichung des Romans.“ sowie Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam ⁵2003. S. 62: „Die Schule der Montage ist der Film.“

³³⁶ GS III S. 232f.

Elemente.³³⁷ Durch die Aneignung von vorhandenem Material, das in neue Bezüge gesetzt wird, ergeben sich neue Erkenntnisse. Doch die Montage ist nicht nur Produzentin von Erkenntnissen, die sich in der Komposition ergebenden Bruchstücke zielen ebenso auf Sinneseindrücke. So wird einerseits neuer Sinn produziert, aber auch zuvor existierende Sinnzusammenhänge nivelliert:

„Von der Montage geht eine suggestive Wirkung aus, so daß zuvor als unzusammengehörig eingestufte Elemente sinnlich in einen Zusammenhang gebracht werden, der zugleich sinnzerstörend – als Unterbrechung gewohnter Sichtweisen – und sinnstiftend – als Konstruktion neuer Weltsichten wirkt.“³³⁸

Die Kamera wird zum Vergrößerungsglas für das Auge, wenn sie in der Nahaufnahme kleinste Dinge großflächig auf der Leinwand sichtbar macht. Durch Aufnahmen in Zeitlupe werden gewisse, in Realzeit nicht erfahrbare, Abfolgen sichtbar gemacht. Es kommt durch den Einsatz von filmischen Mitteln zur Ausdehnung von Raum und Bewegung: „Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.“³³⁹ Dadurch entwickelt sich für Benjamin eine „völlig neue Qualität der Wahrnehmung von alltäglichen Gegenständen“³⁴⁰. Der frühe Film ergründet mit den Mitteln der Montage Sinnwelten, die der Wahrnehmung bis dahin verborgen blieben.

In seiner Rezension *Zur Lage der russischen Filmkunst*³⁴¹ geht Benjamin auf den Film *Ein Sechstel der Erde* (1926) von Dziga Vertov ein. Er hebt vor allem eine Abfolge von Bildern hervor, die Vertov im Film montiert:

„In Bruchteilen von Sekunden folgen Bilder aus Arbeitsstätten (kreisende Kolben, Kulis bei der Ernte, Transportarbeiten) und aus Genußstätten des Kapitals (Bars, Dielen, Klubs). Gesellschaftsfilmen der letzten Jahre hat man einzelne, winzige Ausschnitte (oft nur Details einer kosenden Hand oder tanzende Füße. Ein Stück Frisur oder einen Streifen Hals mit Kollier) entnommen und so montiert, daß ununterbrochen sie zwischen Bilder fronender Proletarier sich schieben. Leider läßt der Film dieses Schema schnell fallen, um eine Beschreibung der russischen Bevölkerung und Landschaften sich zu widmen“³⁴².

³³⁷ Kramer, Sven: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben. S. 205.

³³⁸ Ebd. S. 197.

³³⁹ GS II/2 S. 499f.

³⁴⁰ Kramer, Sven: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben. S. 197.

³⁴¹ GS II/2 S. 747–751.

³⁴² Ebd. S. 749.

Die einzelnen Bilder die von Vertov kombiniert werden, sind einerseits dokumentarische Alltagsabbildungen und andererseits Ausschnitte aus sowjetischen Spielfilmen. Sven Kramer betont, dass Benjamin sich durch die Akzentuierung dieser Passage bei Vertov für eine Montageform im Film ausspricht, die zwischen dokumentarisch und fiktional nicht unterscheidet.³⁴³

„Benjamin begrüßt diese Mischung von Fiktion und Dokument ausdrücklich und wendet sich damit gegen ein Verständnis von Montage, welches diese auf das Dokumentarische beschränkt und gegen den Illusionsfilm abgrenzt. Sein Verständnis von produktiver Montage beinhaltet die fragmentierte Integration disparaten Materials. Allerdings wird es nicht willkürlich aneinandergereiht, sondern zusammengehalten durch ein Formgesetz.“³⁴⁴

Die Montage funktioniert nicht über Beliebigkeit in der Kombinatorik. Ihr Formgesetz, mittels dem neue Aneinanderreihungen von Bildern vorgenommen werden, um Neues zwischen den alten Versatzstücken zutage zu fördern, gelingt nur durch bewusste Umsetzung. Kramers Interpretation hebt weiter hervor, dass Benjamin „jene unerwarteten Zwischenschnitte [lobt], die Assoziationen freisetzen“. Hingegen kritisiere Benjamin „den Film in dem Moment, wo dieser das traditionelle Erzählschema bedient. Die neue Region des Bewusstseins stiftet nur jene Montage, die mit dem Zusammenprall experimentiert“³⁴⁵. Es ist das Feld des Assoziativen, des Dazwischen, auf das die sinnstiftende Montage im Film abzielt.

IV.2 Die Summe ist mehr als die Einzelteile: Montagetheorie bei Jean-Luc Godard

Godards erster Langfilm *À bout de souffle* ist bereits vor seiner Veröffentlichung für seinen Montagestil des ‚unsauberen Schnitts‘ bekannt geworden. Bei der Veröffentlichung des Films 1960 wurde diese Novität allerdings noch kritisch diskutiert.³⁴⁶ *À bout de souffle* legt den Grundstein für Godards

³⁴³ Die beschriebene Form der filmischen Montage ist im Übrigen auch jene, die in Godards *Histoire(s)* vorherrschend ist.

³⁴⁴ Kramer, Sven: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben. S. 200.

³⁴⁵ Ebd. S. 202.

³⁴⁶ Das, was zunächst als ‚unsauberer Schnitt‘ bezeichnet wurde, wird sich später unter dem Begriff ‚jump cut‘ als ein gängiges filmisches Montageverfahren etablieren. Vgl. hierzu McCabe, Colin: Godard. A Portrait of the Artist at 70. S.121. Vgl. weiterführend zu Montagetheorie und Film: Kersting, Rudolf: Wie die Sinne auf

Auseinandersetzung mit Montageverfahren, die sich seither durch sämtliche seiner Filmprojekte zieht. In den späten 1970er Jahren erfährt Godards Montagebegriff einen Wandel. Zunächst ist die Montagetechnik nur ein filmisches Verfahren, wird jedoch im Laufe der Zeit zum intellektuellen Prinzip.³⁴⁷ Montage ist daher im godard'schen Sinne keine simple Aneinanderreihung von Bildern, sondern ein Bezüge herstellendes Verfahren. „Montage ist Bezug und der Bezug ist da, ehe sich die Einstellung bildet, der eine andere sich anschließt. Sie ist Vergleich, nicht Gleichung zwischen zwei Dingen.“³⁴⁸ In der Kombination von zwei Dingen geht es um deren Gleichwertigkeit, darum Erkenntnis zu gewinnen sowie um das Neue, das bei diesem Prozess entstehen kann. „Das heißt, es gab etwas, etwas Neues, das dann schließlich nach seiner technischen Form Montage genannt wurde. Es bestand darin, daß nicht die Dinge gefilmt wurden, sondern die Beziehungen zwischen den Dingen. Das heißt, man sah die Bezüge.“³⁴⁹

Montage, das was André Bazin einen „abstrakte[n] Erzeuger von Sinn“³⁵⁰ nennt, beruht zunächst vor allem auf der Bildebene, in der verschiedene Dinge assoziativ aufeinander treffen: „Montage: nur sehen, was gesehen werden kann (nicht gesagt, nicht geschrieben).“³⁵¹ Für Godard ist hierbei vor allem vorrangig, dass die Montage sich über ihre Bildhaftigkeit ausdrücken kann und sie nicht zusätzlich der Sprache dazu bedarf.³⁵² Durch die Kombinatorik der Montage werden Dinge zusammengebracht und neu kontextualisiert. Bei Godard sind die Gegenstände, mit denen er sich beschäftigt, aus ihren heraus Ursprungskontexten gerissen.

„Godards Zitiermethode, die zunächst eng zusammenhing mit dem, was in Frankreich Cinephilie war, wandelte sich langsam aber stetig zu Montage. Für ihn ist sie die einzige, die große Erfindung des Kinos. Sie ist nicht Schnitt, wie man im Deutschen sagt, sondern Zusammen tun, das aus der Abfolge Gleichzeitigkeit macht und dadurch zum Denkanstoß wird.“³⁵³

Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1989.

³⁴⁷ Vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. S. 71.

³⁴⁸ Grafe, Frieda: Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild. S. 219.

³⁴⁹ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 177.

³⁵⁰ Bazin, André: Was ist Film?. S. 79.

³⁵¹ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 155.

³⁵² Ebd. S. 177: „Die Montage erlaubt es, Dinge zu sehen und sie nicht nur auszusprechen.“

³⁵³ Grafe, Frieda: Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild. S. 218.

Diese Bezugsetzungen, die sich schon in frühen filmischen Arbeiten finden, werden über die Jahrzehnte immer komplexer und formgebend für Godards Schaffen. Die Montage wird zum Formprinzip, das sich aus der anfänglichen Fokussierung auf das Bild, schließlich auf sämtliche Ebenen des Films, so auch den Ton, ausdehnt.

IV.2.1 Eindruck und Ausdruck

Die Anfänge der Kombinatorik liegen für Godard in seinem Umgang mit Fremdmaterial. In *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* arbeitet er sich am Begriffspaar „Eindruck“ und „Ausdruck“ ab. Er schreibt über „Männer [...] und Frauen, [...] die sich ausdrücken und die diesen Ausdruck als Eindruck hinterlassen oder die ihren Eindruck auf eine bestimmte Art und Weise zum Ausdruck bringen.“³⁵⁴ Durch den Ausdruck von etwas oder jemanden wird das Neue aufgenommen und dadurch kommt es zum Eindruck, der Eindruck wiederum wird als Ausdruck weitergegeben. „Das Gesagte kommt von Gesehenen“³⁵⁵ in Godards Worten; wobei das Gesehene den Eindruck formt und das Gesagte den Ausdruck. Das Bewusstsein darüber, dass der eigene Eindruck sich ständig auf Einwirkungen von außen bezieht, ist entscheidend: „Anfangs meint man nämlich, man drückt sich aus, und man macht sich nicht klar, daß dem Ausdruck eine gewaltige Bewegung des Eindrucks zugrunde liegt, die nicht von einem selbst ausgeht.“³⁵⁶ Die Eindrücke werden nachgeahmt, dabei jedoch auch durch die menschliche Eigenständigkeit individuell umgeformt. Godard jedoch spricht davon, dass es sich bei dem Ausdruck eines Eindrucks um ein Kopieren handelt:

„Ich habe immer kopiert. Der erste Satz, den ich kopiert habe, ist wahrscheinlich ‚Papa und Mama‘, wie alle. Was es auf sich hat mit Kopie und Druck, Eindruck, das hat mich schon immer interessiert. Ich beginne einen Unterschied zu sehen, den die meisten noch nicht sehen, zwischen ‚drucken‘, oder ‚eindrücken‘ und ‚sich ausdrücken‘.“³⁵⁷

³⁵⁴ Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. S. 15.

³⁵⁵ Godard, Jean-Luc: *Das Gesagte kommt vom Gesehenen*. Drei Gespräche 2000|2001. S. 29.

³⁵⁶ Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. S. 61.

³⁵⁷ Ebd S. 43.

Dadurch wird die Kopie quasi zum eigenständigen ‚Original‘. Jedoch ist eine kopierte Seite eines Buches aus dem Kontext gerissen, im Vergleich zum Original, sie sind nicht identisch. Außerdem unterscheidet sich das Original von seiner Fotokopie in grundlegenden Punkten, wie zum Beispiel die Beschaffenheit des Papiers oder die Qualität des Drucks. Ähnlich verhält es sich mit Zitaten bei Godard. „Alle Zitate Godards haben den Weg durch seine Erinnerung gemacht. Sie sind nur ähnlich, nie identisch.“³⁵⁸ Demzufolge entwickelt sich in der Einverleibung das Neue. Godard sieht sich eher als bewussten Organisator von Fremdmaterial,³⁵⁹ erkennt jedoch diesbezüglich seine eigene Autorschaft nicht an: „Ich habe nur vom Zitieren gelebt, ich habe nie irgendwas erfunden.“³⁶⁰

Die Form des Zitates ist seit den ersten Filmen Godards vorherrschend in seiner Arbeit. Am Anfang seines Filmschaffens verwendete er zunächst Zitate gewisser Film- oder Regiestile: „Kino ist Zitat, das Zitat gehört zur Montage.“³⁶¹ In den essayistischen Filmen, die ab den 1980er Jahren entstehen, verfeinert Godard seine Zitatpraxis. Durch die Kombinatorik von Zitaten entsteht in der Montage ein genuin Eigenes. Godard beschreibt seine Technik als Versuch „von gemachten Bildern auszugehen, vor die und an die man dann andere dransetzen kann.“³⁶² Der Fokus liegt dabei auf den Bildern, die sich, ausgehend von einem ersten, zu Sinnkonstrukten zusammenfügen. Erst später werden sie durch die Tonspur ergänzt.

IV.2.2 Das Dazwischen in der Montage: Wenn Eins plus Eins Drei ergibt

Die Zitate beziehungsweise Fundstücke, die Godard montiert, bleiben eigenständig bestehen, so verweisen sie „auf [ihre] Herkunft aus fremden Gebrauchskontexten und schreib[en] diese Fremdreferenz in den Film ein.“³⁶³ Für

³⁵⁸ Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien. S. 157.

³⁵⁹ Vgl. Godard, Jean-Luc. zit. nach: Zischler, Hanns: Dialog mit einem Dritten. S. 6: „Nicht ich habe den Film gemacht. Ich bin nur dessen bewußter Organisator.“

³⁶⁰ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 206.

³⁶¹ Grafe, Frieda: Kleiner Godard ganz groß. Lobrede zum 70. Geburtstag. S. 166.

³⁶² Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 65.

³⁶³ Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren. S. 342.

Godard liegt das Hauptaugenmerk bei der Montage, auf dem, was zwischen den Bildern liegt: „Was mir Spaß macht, ist, zwei Bilder so zusammenzustellen, daß daraus sich etwas drittes ergibt, nicht ein Bild, sondern das, was man mit den zweien gemacht hat.“³⁶⁴ In der Bezugsetzung entwickelt sich etwas originär Neues. Für Godard gilt diese Denkweise jedoch nicht nur für den Film. Auch das Kino ist für ihn zwischen den Dingen: „Und mir wurde klar, so nach und nach, daß das Kino das ist, was zwischen den Dingen ist, und nicht die Dinge selbst, was zwischen einem selbst und einem anderen ist, zwischen dir und mir, und auf der Leinwand ist es dann zwischen den Dingen.“³⁶⁵ Dieser Zwischenpunkt, von dem Godard spricht, ist jener, der die Relation von Dingen markiert.

Zwischen den Dingen kann, in der Wechselwirkung von zwei Bildern in der Montage, neuer Sinn erzeugt werden. Die Montage wird dabei sozusagen zur „Kunst, das Bild dialektisch zu gestalten.“³⁶⁶ Die Montagen in den *Histoire(s) du Cinéma* sind eine wilde Kombinatorik aus Bewegtbildern, Tönen, Texten, Gemälden und vielem mehr. In *3a La monnaie de l'absolu* verwendet Godard einerseits eine Sequenz aus Alfred Hitchcocks Film *Die Vögel* (1963). Es sind aufgeregte Schulkinder zu beobachten, die, vor der Bedrohung durch einen herannahenden, angriffswütigen Vogelschwarm davonlaufen. Andererseits werden über diese Bilder Archivaufnahmen von Kampfflugzeuggeschwadern gelegt, und unterstützt durch ein hastiges und vorantreibendes Klavierstück entstehen in der Montage neue Sinnzusammenhänge.³⁶⁷ In der wiederholten Überblendung kommt es zu einer Verdichtung im Filmbild. Diese Art von Montage ist jene, die Georges Didi-Huberman meint, wenn er über „dialektische Montage“ spricht: „Die dialektische Montage [...] fragmentiert Kontinuitäten und entfernt Worte oder Bilder voneinander, die sich eigentlich anziehen, oder sie bringt im Gegenteil heterogene Worte oder Bilder zueinander und vereint Unvereinbares, um so Schocks zu produzieren.“³⁶⁸ Die Montage der Kinder aus *Die Vögel* mit den Bildern der Kampfflugzeuge sind jenes Unvereinbare in der Vereinigung, das Schocks produziert. Durch die Überlagerung dieser zwei Ausschnitte entsteht im Kopf

³⁶⁴ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. S. 328.

³⁶⁵ Ebd. S. 145.

³⁶⁶ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. S. 197. [Herv. i. Orig.; SV]

³⁶⁷ Vgl.: *Histoire(s) du Cinéma*. 3a *La monnaie de l'absolu* 09:35f.

³⁶⁸ Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Berlin, Diaphanes 2005. S. 68f.

der/des ZuschauerIn ein drittes Bild, das die Kampfflugzeuge mit den eingeschüchterten, laufenden Kindern verknüpft. Das Zusammendenken evoziert Bilder von Kriegen und basiert zugleich auf fiktionalem (der Filmausschnitt) und realem (die Archivbilder der Flugzeuge) Ausgangsmaterial. Die Mittel der Montage arbeiten dadurch der Sichtbarmachung von Wirklichkeit und deren Zusammenhängen entgegen.

IV.2.2.1 Film als „Form, die denkt“

In einem Gespräch mit Marguerite Duras stellt Godard fest: „C'est le film qui pense!“³⁶⁹ Es ist der Film, der denkt. Obwohl hinter jedem Film eine denkende Person steht, die ihn realisiert, habe ein reflexiver Film mit den Mitteln der Montage die Möglichkeit, mehr zu sein als ein bewegtes Bild, etwas bei den ihn Anschauenden hervorzurufen – Gedanken zu formen: „[Das Kino] veränderte die Geschichte wie die Vorstellung von Kunst. Es stimulierte durch die Kombination von beiden, durch Montage, eine andere Form zu denken.“³⁷⁰ Erst in der Verbindung von Bildern entsteht ein ‚Mehrwert‘, der einen Denkprozess auslösen kann, und dadurch das Publikum aktiv in den Film mit einbezieht. Godard fordert das Publikum seiner Filme regelrecht dazu auf, ihre „kinematographische Aktivität“³⁷¹ zu nutzen: „Es ist an Ihnen, das Dritte aus zwei Bildern zu bilden.“³⁷² Mit dieser Einstellung hebt Godard klar eine partizipative Funktion des Films hervor.

³⁶⁹ Duras, Marguerite/Godard, Jean-Luc: Entretien télévisé. In: Godard, Jean-Luc: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard II (1984-1998). Bergala, Alain (Hg.). Paris: Cahiers du Cinéma 1998. S. 143. Zit. nach. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. S. 68. Vgl. auch Histoire(s) du Cinéma. 3a La Monnaie de l'absolu. 25:45f: „Film als Form, die denkt.“

³⁷⁰ Grafe, Frieda: Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild. S. 221.

³⁷¹ Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze. Wien: Synema 1999. S. 116.

³⁷² Nicodemus, Katja/Godard, Jean-Luc: „Es kommt mir obszön vor“ Warum Jean-Luc Godard den Technikwahn des Kapitalismus für unanständig hält. Ein Gespräch über Geld, Europa, seinen Hund und sein neuestes Werk „Film Socialisme.“ <http://www.zeit.de/2011/41/Interview-Godard/komplettansicht> (Zugriff: 12-10-11). Vgl. auch Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Édition établie par Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma 1985. S. 458f: „Le cinéma ce n'est pas une image après l'autre, c'est une image plus une autre qui en forment une troisième, la troisième étant du reste formée par la spectateur au moment où il voit le film.“

IV.2.3 Geschichtsmontagen in den *Histoire(s) du Cinéma*

In seinen *Histoire(s) du Cinéma* stellt Godard Überlegungen über die Verbindung und Wechselwirkung von Film- und Zeitgeschichte an. Er ist gewissermaßen verborgenen Bezügen zwischen Geschichte und Geschichten auf der Spur und versucht diese offen zu legen. Die Verflechtung der beiden soll an zwei Beispielen veranschaulicht werden.

IV. 2.3.1 Die Züge von 1941

Den Ausgangspunkt für eine exemplarische (film-)geschichtliche Überlagerung bildet Irène Némirovskys Roman *Der Ball*,³⁷³ der 1930 erscheint und ein Jahr später verfilmt wird. In einer ihrer ersten Filmrollen ist hier die junge Danielle Darrieux in der Rolle des trotzigten Kindes Antoinette zu sehen. Elf Jahre später wird Danielle Darrieux zusammen mit anderen französischen SchauspielerInnen, unter ihnen Junie Astor, Suzy Delair und René Dary auf Einladung von Joseph Goebbels eine ‚Kulturreise‘ nach Berlin antreten und sich dort mit deutschen Filmschaffenden treffen.³⁷⁴ Zur gleichen Zeit wird die Jüdin Némirovsky 1942 nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.

Godard äußert seine Bedenken über die Zusammensetzung der Reisenden im Zug nach Berlin. „[I]ch war auch alleine bei dem Gedanken / daß sie zu mehreren waren / in diesem Zug von neunzehnhundertzweiundvierzig“³⁷⁵. Er formuliert die Hypothese, dass Némirovsky ebenso im Zug war. Die Pfade von Darrieux und Némirovsky kreuzen sich so 1942 erneut. Godard schließt zwar mit dem historischen Fakt über „die doofe Irène“, wie er sie nennt, nämlich, dass „ihr Zug [...] nach Auschwitz [fuhr]“³⁷⁶, jedoch legt er bezugnehmend auf die verschiedenen Destinationen der Züge, mit denen Darrieux und Némirovsky gefahren sind, historische Wechselwirkungen offen, die die Verbindung der Autorin und der

³⁷³ Némirovsky, Irène: *Der Ball*. München: btb ²2007.

³⁷⁴ Vgl. hierzu: Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940 – 1944. Film und Theater*. München: Oldenbourg 2003. S. 323ff. Vgl. ebenso: *Histoire(s) du Cinéma*. 3a La monnaie de l'absolu. 15:57f.

³⁷⁵ Ebd. 16:25f.

³⁷⁶ Ebd. 16:47.

Schauspielerinnen von einem Standpunkt nach 1942 aus gesehen, in ein neues Licht stellt.

IV.2.3.2 Historische Doppelbelichtung des Balkans am Ende des 19. und des 20. Jahrhunderts

Am Beginn von *3a La monnaie de l'absolu* lässt Godard in einer Montage das Filmische und Filmgeschichtliche hinter sich und montiert zwei historische Gegebenheiten zueinander. Auf der Tonspur liest er lange Passagen aus Victor Hugos Rede *Pour la Serbie / Für Serbien*³⁷⁷ vor. Die Vielzahl von Gemälden, die Godard dazu montiert,³⁷⁸ werden unterbrochen durch Bilder, die direkt auf den Bosnienkrieg (1992–1995) Bezug nehmen; unter anderem das Titelblatt einer Zeitschrift mit der Aufschrift „Bosnie: les années high-tech“.

Die kritische Lage 1876 am Balkan, veranlasst Hugo zu einer Rede, in der er für einen eigenen, vom osmanischen Reich unabhängigen, serbischen Staat eintritt. Seit der Unabhängigkeitserklärung 1830 ist Serbien einerseits in territoriale Machtkämpfe zwischen dem Osmanischen Reich, Russland und Österreich-Ungarn verstrickt. Andererseits erstarkt auch der serbische Nationalismus, der nach Raum greift. Im religiös und territorial motivierten ersten serbisch-osmanischen Krieg, einem Aufstand Serbiens gegen das Osmanische Reich, schlägt dieses mit brutaler Gewalt zurück, während die europäischen Regierungen sich für die Verteilung der Herrschaftsgebiete interessierten und den Balkanländern nicht zur Hilfe kommen.³⁷⁹ Diese Begebenheiten evozieren Victor Hugos Rede, in der er die barbarischen Taten des Osmanischen Reiches sowie die Untätigkeit Europas thematisiert.

„Wir werden die europäischen Regierungen / in Erstaunen versetzen / indem wir sie darüber belehren / daß nämlich Verbrechen Verbrechen sind / daß es künftig einer Regierung / ebensowenig wie einem Individuum erlaubt ist / ein Mörder zu sein / daß

³⁷⁷ Hugo, Victor: Für Serbien. http://www.zeit.de/1996/01/Fuer_Serbien_/komplettansicht (Zugriff: 13-09-07)

³⁷⁸ Zu der Verwendung von Gemälden in *La Monnaie de l'absolu* vgl. Williams, James S.: European Culture and Artistic Resistance in *Histoire(s) du Cinéma* Chapter 3a, *La Monnaie de l'absolu*. In: Temple, Michael/ Williams, James S. (Hg.): *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2000. S. 113–140.

³⁷⁹ Vgl.: Sundhaussen, Holm: *Geschichte Serbiens. 19.-21. Jahrhundert*. Wien/u.a.: Böhlau 2007.

Europa solidarisch ist / daß alles, was in Europa gemacht wird / von Europa gemacht wird / daß, wenn es eine Regierung von Bestien gibt / diese wie eine Bestie behandelt werden muß / daß zu dieser Stunde / in allernächster Nähe / hier unter unseren Augen / massakriert / gebrandschatzt / geplündert / vernichtet wird“³⁸⁰.

In den späten 1980er und frühen 1990er Jahren radikalisiert sich die Situation auf dem Balkan erneut extrem. Ausgehend von Serbien kommt es zu einer wieder erstarkten nationalen Bewegung. Kroatien und Slowenien sträubten sich gegen das vereinheitlichte Jugoslawien, es entflammten Konflikte zwischen Serbien und Kroatien, sowie Serbien und Bosnien, die den ganzen Balkan ergreifen. Erst 1995 wird durch die Vermittlung der Europäischen Union und Russland ein Friedensvertrag geschlossen. Ähnlich die Lage 1876, die Hugo seine Rede mit folgenden Worten eröffnen lässt:

„es wird notwendig, die Aufmerksamkeit / der europäischen Regierungen / auf einen Tatbestand zu lenken / der so geringfügig ist, daß die Regierungen ihn / überhaupt nicht zu bemerken scheinen / dieser Tatbestand ist folgender / man ermordet ein Volk / wo / in Europa / gibt es einen Zeugen für diesen Tatbestand / einen Zeugen, die ganze Welt / sehen die Regierungen ihn / nein“³⁸¹.

Godards Verknüpfung von Hugos Rede und den Kriegsbildern aus Serbien geschah nicht zufällig, sondern ist ebenfalls in einem historischen Kontext zu betrachten. Einerseits fällt die Entstehung der *Histoire(s) du Cinéma* rein zeitlich gesehen in die Zeit der Jugoslawienkriege, das heißt bis Mitte der 1990er Jahre. Andererseits war Frankreich in bestimmten Entscheidungsfragen im Bezug auf die Kriege am Balkan involviert. So sollen ohne Zustimmung des französischen Premierminister Jaques Chiracs keine Nato-Luftangriffe in Bosnien möglich gewesen sein.³⁸² Eine dezidierte Stellungnahme zur französischen Außenpolitik nimmt Godard durch eine Überblendung vor: Über Goyas Gemälde *General Antonio Ricardos* steht zu lesen „Monsieur le vicomte de laquais d’Orsay“³⁸³. „Laquais d’Orsay“ ist ein Wortspiel und nimmt Bezug auf den Sitz des französischen Außenministeriums am Quai d’Orsay. Durch die veränderte Satzstellung jedoch betont Godard das Wort Lakai in der Doppeldeutigkeit. Godard „is perhaps hereby suggesting that France succeeded in blocking stronger United

³⁸⁰ Hugo, Victor: Für Serbien. Zit. nach: *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 3. S. 16f.

³⁸¹ Ders.: Ebd. S. 16.

³⁸² Vgl.: Hetzel, Helmut: Bremste Chirac Nato Luftangriffe. (31-05-96) http://www.welt.de/print-welt/article648823/Bremste_Chirac_Nato_Luftangriffe.html (Zugriff 20-02-12)

³⁸³ *Histoire(s) du cinéma*. 3a La Monnaie de l’absolu. 05:03.

Nations and European Community actions against Serbia during the recent Bosnian War, a perception shared by many at that time.“³⁸⁴

Godard schlüpft in Hugos anklagende Rolle und macht dessen Worte zu seinen eigenen. Mit dem Unterschied, dass er nicht nur Europa als Ganzes, sondern ganz konkret Frankreich vorführt. So wird der damalige französische Staatspräsident François Mitterrand ebenso kurz auf einem Bild eingeblendet.³⁸⁵ Er trägt Sonnenbrillen und es wird suggeriert, dass er den Konflikt in Europa nicht sieht, nicht wahrhaben will und vor allem nicht eingreift. Godard stellt parallel dazu mit Hugos Worten fest „daß all dies schrecklich ist / daß eine Geste der europäischen Regierungen genügte / um dies zu unterbinden / und daß die Wilden / die diese Widerlichkeiten begehen / schreckenerregend sind / und das die Zivilisierten / die diese Untaten zulassen / fürchterlich sind“³⁸⁶.

Doch die Kritik ist nicht nur gegen die französische Politik gerichtet. Durch Hugo spricht Godard die Haltung der europäischen Regierungen im Allgemeinen beziehungsweise der Europäischen Union im Speziellen an. Direkt in Europa herrscht Krieg. Doch die Europäische Union bleibt lange tatenlos, die Parallelen zur Situation in den 1870ern werden offensichtlich, wenn Godard weiter Hugo zitiert:

„wir wollen die Dinge beim Namen nennen / einem Menschen in einem Waldstück zu töten / sei es der Wald von Bondy / oder der Schwarzwald / ist ein Verbrechen / ein Volk zu töten / in jenem anderen Waldstück / das man Diplomatie nennt / ist ein um so größeres Verbrechen [...] darauf sagt man uns / ihr vergeßt, daß es da noch Probleme gibt / einen Menschen zu ermorden ist ein Verbrechen / ein Volk zu ermorden ist ein Problem / jede Regierung hat ihr Problem“³⁸⁷.

Godards Umgang mit den historischen Ereignissen, das Zitieren von Hugos Rede, entspricht Benjamins Verständnis der Zitierbarkeit der Vergangenheit. In einem bedrohten Augenblick der Gegenwart wird Hugos Rede aktualisiert und scheint plötzlich, mehr als hundert Jahre nach ihrer Entstehung, von einer so brennenden Aktualität, dass sie in großen Teilen nichts an ihrer Gültigkeit eingebüßt zu haben

³⁸⁴ Williams, James S.: European Culture and Artistic Resistance in *Histoire(s) du Cinéma* Chapter 3a, *La Monnaie de l'absolu*. S. 119.

³⁸⁵ *Histoire(s) du Cinéma*. 3a La Monnaie de l'absolu. 02:32.

³⁸⁶ Hugo, Victor: Für Serbien. Zit. nach: *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 3. S. 18.

³⁸⁷ Ders.: Ebd. S. 19.

scheint und die Fähigkeit besitzt „die Gegenwart in eine kritische Lage zu bringen.“³⁸⁸ Die Gegenwart wird verändert, da sie durch die Vergangenheit erhellt wird. Godard nimmt in diesem Sinne eine historische Doppelbelichtung vor. In seiner Art des Umganges mit historischen Gegebenheiten lassen sich Godards Verfahrensweisen in der Aktualisierung der Vergangenheit mit jenen des Historischen Materialisten Benjamins vergleichen.

³⁸⁸ GS V/1 S. 588.

V. Resümee

„Die *Montage* wird eben eine jener grundlegenden Antworten auf dieses Problem der *Geschichtskonstruktion* sein. [...] Sie macht das sichtbar, was überliefert ist und zeigt die Anachronismen auf, das Aufeinanderprallen widersprüchlicher Zeiten, die jeden Gegenstand, jedes Ereignis, jede Person, jede Geste betreffen. In der Montage verzichtet der Historiker darauf, eine einfache Geschichte zu erzählen. So kann er zeigen, dass die Historie nicht ohne die Komplexitäten und die archäologischen Sichtungen der Zeiten und auch nicht ohne die Punktierungen einzelner Schicksalsereignisse auskommt.“³⁸⁹

Montage ist ein Verfahren, das Brüche offen legt und Anachronismen aufzeigt. Wenn es für die Historiographie nutzbar gemacht wird, lässt jene das Faktenhererzählen und die Rekonstruktion hinter sich. Die Geschichtsschreibung wird assoziativ, archäologisch und auch für kleine Ereignisse sensibilisiert, denen während ihres Geschehens vielleicht nicht große Bedeutung beigemessen wurde, die jedoch im Nachhinein bedeutend werden können, um eine jeweilig gegenwärtige Situation erkenntnisfördernd zu verändern. Im geschichtstheoretischen Verständnis von Walter Benjamin und Jean-Luc Godard ist Montage als Form der Geschichtsschreibung in Literatur und Film immanent eingeschrieben.

Walter Benjamin verarbeitet in seinem 1936 geschriebenen *Erzähler*-Essay die traumatischen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs. In dieser Zeit der Krise setzt sich Benjamin mit Fragen der Erfahrbarkeit von Wirklichkeit auseinander. Der im 19. Jahrhundert einsetzende Fortschritt – die Industrialisierung sowie das Aufkommen von Massenmedien – hat tiefgreifende Konsequenzen für die Gesellschaft dieser Zeit. Es entwickelt sich eine Fortschrittsdynamik, die sowohl die Produktionsbedingungen revolutioniert als auch gänzlich neue Formen der Wahrnehmung bedingt. Dieser beschleunigten Zeit versucht Benjamin Einhalt zu

³⁸⁹ Didi-Hubermann: Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt. In: Burda, Herbert/Maar, Christa (Hg.): *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*. Köln: DuMont 2006. S. 293. [Herv. i. Orig.; SV]

gebieten und kommt dabei zu der Feststellung, dass die Betrachtungsweise der Geschichte, wie der Historismus des 19. Jahrhunderts sie vorgibt, nicht mehr zeitgemäß ist. In seiner Geschichtstheorie vereint Benjamin daraufhin Einflüsse der marxistischen Geschichtsphilosophie des Historischen Materialismus und profanierte Auffassungen der jüdischen Theologie. In der Verknüpfung zweier widersprüchlicher Denktraditionen, die einander in Benjamins Verständnis gegenseitig bedingen, prägt er eine Auffassung von Geschichte, die auf dem Einzelnen und Vergessenen basiert und nicht zwischen ‚großen‘ und ‚kleinen‘ historischen Ereignissen unterscheidet. Die Relevanz, die der Gegenwart in diesem Geschichtsverständnis zukommt, ist enorm. Die Insistenz, mit der Benjamin die kairologische Denkfigur der Geistesgegenwart ins Spiel bringt, trägt diesem Gedanken Rechnung. Sie beruht auf der Einsicht, dass es die gegenwärtigen Bedingungen sind, die in der Frage welche Aspekte der Vergangenheit rettend angeeignet werden können, entscheidend sind.

Benjamins Geschichtstheorie ist eng verknüpft mit seiner Erzähltheorie, die wiederum auf seine Sprachphilosophie zurückgeht. In Benjamins Erzählkonzept wird ein assoziativer Aufbau, der von Unterbrechungen gekennzeichnet ist, hervorgehoben. Auch Benjamins eigene Schriften bedienen sich häufig dieser stilistischen Vorgaben, wie etwa seine Essays die von Kunst über Literatur hin zur Philosophie viele Themenbereiche abdecken. Sie bilden damit eine Textgattung, die dem Denkprinzip der Montage entspricht. Dabei ist die klassische Form der Narration für Benjamin nicht mehr zulässig. Ausgehend von der Frage nach der Tradierbarkeit von Erfahrungen konstatiert er einen drastischen Verlust der Fähigkeit, Erfahrungen zu machen und zieht daraus den Schluss, „daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht.“³⁹⁰ Die Entfremdung der Wahrnehmung von Realität, der Befund, dass die Wirklichkeit in die Funktionale gerutscht sei,³⁹¹ fordert aber zugleich neue Möglichkeiten des Erzählens jenseits der traditionellen Narrationsstrukturen. Die neuen Formen des Erzählens, die nun einsetzen, sind offene, fragmentarische und selbstreflexive Formen, bei denen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischen. Diese Einsicht in den prekären Status

³⁹⁰ Ebd. S. 439.

³⁹¹ Vgl. Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozess: Ein soziologisches Experiment S. 469.

von Erfahrung und Erzählung in der Moderne ist konstitutiv für die ästhetischen Strategien und die operativen Verfahren des essayistischen Films.

Der Filmmacher Jean-Luc Godard befasst sich seit seinen ersten Filmen in den frühen 1960er Jahren mit filmischen Erzählformen. Das Erzählen in Godards Filmen (teilweise auch in den Regiearbeiten mit weiteren RegisseurInnen) ist fragmentarisch, arbeitet sich an der Geschichte ab und tut dies zwischen den Polen Dokument und Fiktion. Im Zentrum seines Filmkonzepts jedoch steht für Godard die Thematisierung von Geschichte, vor allem der des 20. Jahrhunderts. „Geschichte zerfällt in Bilder und nicht in Geschichten“³⁹², schreibt Walter Benjamin in seinem unvollendet gebliebenen *Passagen-Werk*. Die zerfallende Geschichte lässt sich im Laufbild des Films wiederfinden und Godards *Histoire(s) du Cinéma* versucht das umzusetzen. Godard sieht sich selbst als Historiker und Regisseur³⁹³ und versucht „history of cinema and a history of the twentieth century, each inside the other“³⁹⁴ darzustellen und zu erzählen. Daher sind auch die Referenzquellen des Montagewerkes der *Histoire(s)* vielfältig: Film, Geschichte, Literatur, Kunst, Politik und vieles mehr werden zueinander in Bezug gesetzt.

In seiner Beschäftigung mit Filmgeschichte kommt Godard zu dem Schluss, dass im frühen Stummfilm Ansätze einer eigenen filmischen Bildsprache durch Montageverfahren entstanden, die mit dem Aufkommen des Tonfilms wieder verschwanden. Godard erkennt darin ein Problem, dass das Kino seine Fähigkeit, Realität abzubilden, ungenutzt gelassen hatte. Davon ausgehend spricht er vom Verrat des Kinos an der Realität, der spätestens nach dem Zivilisationsbruch, den die Shoah innerhalb der westlichen Gesellschaft markiert, komplett vollzogen sei. Jedoch versucht Godard in gewissen Filmformen, etwa dem italienischen Neorealismus, diese verlorenen Spuren der Realität in den Filmbildern wiederzufinden. Durch das Heranziehen diverser Theorien über die Abbildbarkeit von Realität, beziehungsweise die Auseinandersetzung mit letzterer, versucht

³⁹² GS V/1 S. 596.

³⁹³ Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000/2001. S. 59.

³⁹⁴ Godard, Jean-Luc. Ishaghpour/Youssef: Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century. S. x.

Godard die rettende Kraft des Filmbildes ebenso in seinen eigenen filmischen Werken wieder zu finden. Seine Einflüsse reichen dabei unter anderem von Charles Péguy bis hin zu Walter Benjamin.

Die Fragmenthaftigkeit, die das Bild als aus der Geschichte herausgebrochenes markiert, entsteht methodisch durch Zitat und Montage. Godard wie Benjamin bedienen sich dieser Verfahren, wenn sie geschichtlich denken. Nachdem Benjamin sich ausführlich mit der stilistischen Verfahrensweise der Montage in den Künsten beschäftigt hat, thematisiert er in seiner *Passagenarbeit* Montage als Strukturprinzip und ergänzt seine geschichtsphilosophischen Ausführungen um methodologische Überlegungen, die auf Zitat und Montagepraktiken basieren: „Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren*“³⁹⁵, schreibt Benjamin und begründet so sein Prinzip der literarischen Montage. Jean-Luc Godards filmische Betrachtung der (Film-)Geschichte des 20. Jahrhunderts nützt genau dieses Zitierbarmachen, um sich der Geschichte in medialisierter Form zu nähern. Hier zeigt sich, dass Zitat und Montage zusammen gedacht werden müssen: Zitate müssen aufeinander bezogen werden und ebendies geschieht durch Montage. Während Walter Benjamin von seiner Methode an der Arbeit am *Passagen-Werk* noch von einer literarischen Montage spricht,³⁹⁶ wird bei Godard die Montage in den Film reintegriert und weitergedacht. Godards Montageverständnis ist geprägt durch die Annahme, dass in der Kombination von zwei Fragmenten etwas Drittes entstehen kann.

Godards Fokus liegt darauf, *seine* Geschichte zu erzählen. Diese subjektive Geschichtswahrnehmung ermöglicht ihm eine Pluralität in der Darstellung von Vergangenem, wie sie auch Benjamin zugesagt hätte, dessen Verständnis von Geschichte sich an diesem Punkt mit dem Godards deckt. „Though never mentioned in the Theses, film is clearly the model of the alternative conception of history that Benjamin developed to contrast the hegemony of historicism.“³⁹⁷ Wenn man Youssef Ishaghpoors Beschreibung der *Histoire(s)* und seine Ausführungen

³⁹⁵ GS V/1 S. 595.

³⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 574.

³⁹⁷ Dall'Asta, Monica: The (Im)possible History. S. 355. Anm.: Mit „theses“ ist *Über den Begriff der Geschichte* gemeint. Vgl. GS I/2 S. 691–705.

über den Umgang mit Geschichte folgt, scheint diese Charakteristik auch Benjamins Geschichtsverständnis zu entsprechen: „a history that rejects the idea of continuous development and uses a structure that accentuates fissures and jumps to liberate the unrealized forces contained in the past.“³⁹⁸ Godard geht es dabei, ebensowenig wie Benjamin, darum, *die* Geschichte in ihrer Gesamtheit darzustellen. Beide wollen, wie Benjamin es ausdrückt, „in der Analyse des kleinsten Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens [...] entdecken“³⁹⁹. Mit den Mitteln des Films entwickelt Godard Benjamins Auffassung von Geschichte weiter und findet im Bewegtbild eine Ausdrucksform, die ihr entspricht.

³⁹⁸ Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century. S. 23.

³⁹⁹ GS V/I. S. 575.

VI. Literaturliste

Adorno, Theodor W.: Jene zwanziger Jahre. In: Ders.: Gesammelte Schriften: Kulturkritik und Gesellschaft X/2. Tiedemann, Rolf u.a. (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 499–507.

Adorno, Theodor W.: Erziehung nach Auschwitz. In: Ders. Gesammelte Schriften X/2: Kulturkritik und Gesellschaft. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 674–690.

Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders. Gesammelte Schriften II: Noten zur Literatur. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. S. 9–34.

Adorno, Theodor W.: Filmtransparente. In: Ders. Gesammelte Schriften X/1: Kulturkritik und Gesellschaft. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 353–362.

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften X/1: Kulturkritik und Gesellschaft. Hg. v. Rolf Tiedemann/u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 11–31.

Adorno, Theodor W.: Meditationen zur Metaphysik. In: Ders.: Gesammelte Schriften VI: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Tiedemann, Rolf u.a. (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970. S. 354–413.

Adorno, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Ders. Gesammelte Schriften X/2: Kulturkritik und Gesellschaft. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 555–572.

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹⁶1969.

Agamben, Giorgio: Walter Benjamin und das Dämonische. Glück und geschichtliche Erlösung im Denken Benjamins. In: Steiner, Uwe (Hg.): Walter Benjamin 1892 – 1940 zum 100. Geburtstag. Frankfurt a. M./u. a.: Lang 1992. 189–217.

Améry, Jean: Cinéma. Arbeiten zum Film. Kalka, Joachim (Hg.). Stuttgart, Klett 1994.

Arendt, Hannah: Walter Benjamin (Essay 1968/71). In: Schöttker, Detlev/Wizisla, Erdmut (Hg.): Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. S. 45–99.

Barth, Volker: Walter Benjamin: Geschichte als Last und Erlösung. In: Kirchner, Sascha/Liska, Vivian/u.a. (Hg.): Walter Benjamin und das Wiener Judentum

zwischen 1900 und 1938. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 134–149.

Baumann, Valérie: Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung: Dialektisches Bild – Traumbild – Vexierbild. Eggingen: Edition Isele 2002.

Bazin, André: Was ist Film? Robert Fischer (Hg.). Berlin: Alexander 2004.

Bellour, Reymond/Bandy, Mary Lea (Hg.): Jean-Luc Godard: Son+Image 1974–1991. New York, Museum of Modern Art 1992.

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink 2001.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schwepphäuser. u. Mitw. v. Theodor W. Adorno/Gershom Sholem. 7 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Bergala, Alain: L'Ange de l'histoire. In.: Ders (Hg.): Nul miex que Godard. Paris: Cahiers du Cinéma 1999. S. 221–249.

Blümlinger, Christa: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin, Vorwerk 8 2009.

Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990.

Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992.

Bolle, Willi: Geschichte. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut. (Hg.): Benjamins Begriffe I. 2Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 399–442.

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press 1985.

Borges, Jorge Luis: Buch der Träume. Frankfurt: Fischer ⁴¹1994.

Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozess: Ein soziologisches Experiment. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften I, 1914–1933. Bd. 21. Hg. v. Werner Hecht/Jan Knopf/u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992. S. 448–515.

Bresson, Robert: Notizen zum Kinetographen. Berlin: Alexander 2007.

Bröcker, Michael: Sprache. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut. (Hg.): Benjamins Begriffe II. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 740–773.

Brodersen, Momme: Walter Benjamin. Leben Werk Wirkung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

Brüggemann, Heinz: Passagen. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut. (Hg.): Benjamins Begriffe II. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 573–618.

Buck-Morss, Susan: Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze. Wien: Synema 1999.

Conelly, John: Das Buch der verlorenen Dinge. Berlin: List ³2010.

Dall'Asta, Monica: The (Im)possible History. In: Temple, Michael/ Williams, James S./u.a. (Hg.): FOR EVER GODARD. London, Black Dog 2007. S. 350–364.

Diner, Dan (Hg.): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Frankfurt a.M.: Fischer 1998.

Didi-Hubermann, Georges: Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt. In: Burda, Herbert/Maar, Christa (Hg.): Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume. Köln: DuMont 2006. S. 286–315.

Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. München: Fink 2007.

Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. München: dtv ⁴⁶2007.

Dozler, Bernhard J./Müller-Tamm Jutta: Film nach Benjamin. Bilder und Erzählung im Denken der Kinematographie. In: Schöttker, Detlev (Hg.): Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. S. 208–220.

Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam ⁵2003. S. 58–70.

Engel, Kathrin: Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940-1944: Film und Theater. München: Oldenburg 2003.

Frisch, Simon: Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde. Marburg: Schüren 2007.

Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2006. S. 284–301.

Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Gladstone, Jay: *Separate Intentions: The Allied Screening of Concentration Camp Documentaries in Defeated Germany in 1945-46: Death Mills and Memory of the Camps*. In: Haggith, Toby/Newman, Joanna (Hg.): *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933*. London u.a.: Wallflower 2005. S. 50–65.

Godard, Jean-Luc: *Alle Geschichten. Nur eine Geschichte. Nur das Kino*. In: *Meteor 2* (1996). S. 62-67.

Godard, Jean-Luc: *Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000 I 2001*. Bern/Berlin: Gachnang & Springer 2002.

Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.

Godard, Jean-Luc: *Godard on Godard*. Milne Tom (Hg.). New York/London: Da Capo 1972.

Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du Cinéma. Komplette Tonspur auf fünf CDs mit vier Text- und Bildbänden. 4 Bde.* München: ECM Records 1999.

Godard, Jean-Luc/Daney, Serge: *Godard makes (Hi)stories. Interview with Serge Daney*. In: Bellour, Raymond/Bandy, Mary Lea (Hg.): *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974–1991*. New York 1992. S. 159–167.

Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century*. Oxford und New York: Berg 2005.

Gnam, Andrea: *Der Kameramann als Operateur. Benjamins Beitrag zu einer Theorie des frühen Films*. In: Schulte Christian (Hg.): *Walter Benjamins Medientheorie*. Konstanz, UVK 2005. S. 171–187.

Grafe, Frieda: *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt*. Patalas, Enno (Hg.). Bd. 5. Berlin: Brinkmann & Bose 2004.

Grafe, Frieda: *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*. Patalas, Enno (Hg.). Bd. 3. Berlin: Brinkmann & Bose 2003.

Halévy, Daniel: *Charles Péguy. Leben und Werk*. München: Pustet 1960.

Hansen, Miriam: *Benjamin and Cinema. Not a One-Way Street*. In: Richter, Gerhard (Hg.): *Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford: Stanford University Press 2002. S. 41–73.

Hansen, Miriam: *Benjamin, Cinema and Experience: „The Blue Flower in the Land of Technology“*. In: *New German Critique*. 40 (1987) S. 179–224.

Hetzel, Helmut: Bremste Chirac Nato Luftangriffe. (31-05-96)
http://www.welt.de/print-welt/article648823/Bremste_Chirac_Nato_Luftangriffe.html
(Zugriff 20-02-12)

Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit.
Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003.

Honold, Alexander: Erzählen. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins
Begriffe I. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 363–399.

Honold, Alexander: Noch einmal. Erzählung als Wiederholung – Benjamins
Wiederholung des Erzählens. In: Ders. (Hg.): Walter Benjamin Erzählen. Schriften
zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
2007. S. 303–342.

Hori, Junji: Godard's two Historiographies. In: Temple, Michael/ Williams, James
S./u.a. (Hg.): FOR EVER GODARD. London: Black Dog 2007. S. 334–350.

Horwath, Alexander: Geschichte(n) des Kinos – Jean-Luc Godard. <http://www.fdk-berlin.de/en/arsenal/programmtext-anzeige/archive/2005/12/article/423/212.html?cHash=8eab21ea48> (Zugriff:
19-06-07)

Hugo, Victor: Für Serbien.
http://www.zeit.de/1996/01/Fuer_Serbien_/komplettansicht (Zugriff: 13-09-07)

Kafka, Franz: Der Prozeß. In Kafka, Franz: Sämtliche Werke. Frankfurt a. M.:
Suhrkamp 2008. S. 238–435.

Kaulen, Heinrich: Rettung. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut. (Hg.): Benjamins
Begriffe II. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 619–665.

Kersting, Rudolf: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des
Kinos/Films. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1989.

Kirchner, Sascha/Liska, Vivian; u.a. (Hg.): Walter Benjamin und das Wiener
Judentum zwischen 1900 und 1938. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

Kluge, Alexander: Geschichten vom Kino. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod.
Schulte, Christian (Hg.). Berlin, Vorwerk 8 ²2002.

Kluge, Alexander: Verdeckte Ermittlung: Ein Gespräch mit Christian Schulte und
Rainer Stollmann. Berlin: Merve 2001.

Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des
Judentums. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

Konersmann, Ralf: Erstarre Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte. Frankfurt a. M.: Fischer 1991.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

Kracauer, Siegfried: Zu den Schriften Walter Benjamins. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963. S. 249–256.

Kramer, Sven: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben. In: Lemke, Anja/Schierbaum, Martin (Hg.): „In die Höhe fallen.“ Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 195–211.

Kramer, Sven: Walter Benjamin. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2003.

Lenzen, Claudia: XII Liste des Unverfilmten. In: Kluge, Alexander (Hg.): Bestandsaufnahme: Utopie Film. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1983. S. 240–257.

Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006.

Lundemo, Trond: The Index and Erasure: Godard's Approach to Film History. In: Temple, Michael/ Williams, James S./u.a. (Hg.): FOR EVER GODARD. London, Black Dog 2007. S. 380–396.

MacCabe, Colin: Godard. A Portrait of the Artist at 70. London: Bloomsbury 2003.

Marx, Karl: Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis. In: Der./Engels, Friedrich: Werke. Das Kapital I. Der Produktionsprozeß des Kapitals. 23. Bde. Berlin, DDR: Dietz 1968. S. 49–98.

Mosès, Stéphane: Benjamins Judentum. In: Weidner, Daniel (Hg.): Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 141–152.

Mosès, Stéphane: Geschichte und Subjektivität. Zur Konstruktion der historischen Zeit bei Walter Benjamin. In: Buhr, Gerhard/u.a. (Hg.): Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990. S. 153–178.

Müller, Harro: Walter Benjamins Historismuskritik. Eine Relecture. In: Raulet, Gérard/Steiner, Uwe (Hg.): Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Esthétique et philosophie de l'histoire. Bern, Lang 1998. S. 209–223.

Némirovsky, Irène: Der Ball. München: btb ²2007.

Nicodemus, Katja/Godard, Jean-Luc: „Es kommt mir obszön vor“ Warum Jean-Luc Godard den Technikwahn des Kapitalismus für unanständig hält. Ein Gespräch über Geld, Europa, seinen Hund und sein neuestes Werk „Film Socialisme.“ <http://www.zeit.de/2011/41/Interview-Godard/komplettansicht> (Zugriff: 12-10-11)

Ofner, Astrid (Hg.): Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Eine Textauswahl. Wien: Viennale 1998.

Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Ott, Claudia (Übers.): Tausendundeine Nacht nach der ältesten arabischen Handschriften in der Ausgabe von Muhsin Mahdi. München: dtv 2006.

Paech, Joachim: Ent/setzte Erinnerung. In: Kramer, Sven (Hg.): Die Shoah im Bild. München: Ed. Text + Kritik 2003. S. 13–31.

Païni, Dominique: Que peut le cinéma. In: Art Press horS série (1998), S. 4–7.

Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. Bielefeld: Transcript 2006.

Péguy, Charles: Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne. Paris: Gallimard 1943.

Péguy, Charles: Véronique. Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle. Paris: Gallimard 1972.

Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Im Schatten junger Mädchenblüte I. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. In: Montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 2 (2005), S. 158–177.

Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Berlin, Diaphanes 2005.

Ricciardi, Alessia: Cinema Regained: Godard Between Proust and Benjamin. In: Modernism / modernity 8/4 (2001), S. 643–661.

Riot-Sarcey, Michèle: Geschichte begreifen mit Walter Benjamin. In: Witte, Bernd (Hg.): Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 138–151.

Schärf, Christian: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999.

Scherer, Christina: Arbeit an der Filmgeschichte. Die Filmrezeption der Fernsehsendungen Alexander Kluges. In: Schulte, Christian/Siebers, Winfried (Hg.): Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 181–194.

Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anlässlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG. In: Funk, Gerald/u.a. (Hg.): Ästhetik des Ähnlichen. Frankfurt a. M.: Fischer 2001. S. 189–216.

Schöttker, Detlev (Hg.): Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

Schöttker, Detlev/Wizisla, Erdmut (Hg.): Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Schulte, Christian: Ausgraben und Erinnern. Denkfiguren Walter Benjamins im Werk Alexander Kluges. In: Ders. (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie. Konstanz, UVK 2005. S. 187–212.

Schulte, Christian: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien. Osnabrück, Rasch 2000.

Schulte, Christian: Erzählte Geschichte. Anmerkungen zur Oral History. In: Filmgeschichte 16/17 (2002). S. 83–86.

Schulte, Christian: Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Schulte, Christian (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie. Konstanz, UVK 2005.

Skrandies, Timo: Unterwegs in den Passagen-Konvoluten. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S. 274–284.

Smith, Gavin: Jean-Luc Godard. In: Sterritt, David (Hg.): Jean-Luc Godard. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi 1998. S. 179–193.

Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt a. M.: Fischer ²2005.

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer ¹⁷2006.

Stölzl, G. Lena: Blitzhafte Erkenntnis – langnachrollender Film. Ansätze zu einer Praxis dialektischer Bilder im Kino. Dipl.-Arb.: Universität Wien 2009.

Sundhaussen, Holm: Geschichte Serbiens. 19.-21. Jahrhundert. Wien/u.a.: Böhlau 2007.

Temple, Michael/ Williams, James S./u.a. (Hg.): FOR EVER GODARD. London: Black Dog 2007.

Temple, Michael/ Williams, James S. (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000. Amsterdam, Amsterdam University Press 2000.

Thielen, Helmut: Eingedenken. Walter Benjamins theologischer Materialismus. In: Garber, Klaus/Rehm, Ludger (Hg.): global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß III. 3 Bde. München: Fink 1999. S. 1371–1410.

Weber, Thomas: Erfahrung. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe I. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 230–260.

Weigel, Sigrid: Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder. Frankfurt a. M.: Fischer 2008.

Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte seit den sechziger Jahren. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

Werner, Nadine: Die Edition des Werkes und der Briefe. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S. 9–10.

Williams, James S.: European Culture and Artistic Resistance in Histoire(s) du Cinéma Chapter 3a, La Monnaie de l'absolu. In: Temple, Michael/ Williams, James S. (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000. Amsterdam: Amsterdam University Press 2000. S. 113–140.

Williams, James S.: The signs amongst us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma. In: Screen. The Godard dossier 40/3 (1999). S. 306–316.

Wohlfahrt, Irving: „Immer radikal, niemals konsequent...“ Zur theologisch-politischen Standortbestimmung Walter Benjamins. In: Bolz, Norbert/Faber, Richard (Hg.): Antike und Moderne zu Walter Benjamins ‚Passagen‘. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987. S. 116–137.

Wohlfarth, Irving: Die Passagenarbeit. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S. 251–274.

Wohlfarth, Irving: Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler. In: Bolz, Norbert/Witte, Bernd (Hg.): Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. München: Fink 1984. S. 70–96.

Wohlfarth, Irving: Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie. Überlegungen zu Lukacs, Benjamin und Jauss. In: Janetzke-Dillner Gisela/Klöpfer, Rolf (Hg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1981. S. 269–288.

Wright, Alan: Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage. In: Temple, Michael/Williams, James S. (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000. Amsterdam: Amsterdam University Press 2000. S. 51–61.

Zischler, Hanns: Dialog mit einem Dritten. In: Farocki, Harun/Silverman Kaja (Hg.): Von Godard sprechen. Berlin: Vorwerk 8 22002. S. 6–13.

Zweig, Stefan: Sternstunden der Menschheit. Frankfurt a.M.: Fischer ⁵²1998.

VII. Filmliste

Allemagne année 90 neuf zéro. Regie: Jean-Luc Godard. F. 1991. 62’.

Histoire(s) du Cinéma. Regie: Jean-Luc Godard. F 1988–1998. 240’.

JLG/JLG: Autoportrait de décembre. Regie: Jean-Luc Godard. F 1995. 62’

L’Origine de XXIème siècle: à la recherche du siècle perdu. Regie: Jean-Luc Godard. F 2000. 17’.

The Old Place: Small Notes Regarding the Fine Arts at Fall of 20th Century. Regie: Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville. F 1999. 49’.

VIII. Danksagung

An allererster Stelle sei meinen Eltern und meiner Familie für ihre bedingungslose Unterstützung meines Studiums gedankt. Weiters gilt mein Dank Christian Schulte, der durch intensive Betreuung und viele Gespräche meine Diplomarbeit begleitet und vieles zu deren Entstehung und Umsetzung beigetragen hat.

Außerdem möchte ich allen FreundInnen und KollegInnen für Diskussionen, Lektorat, Motivation, Gespräche, Kritik und Hinweise danken. An dieser Stelle möchte ich mich bei Jennifer Csyz, Lukas Eckhard, Christine Ehardt, Birgit Haberpointner, Klaus Illmayer, Brigitte Marschall, Stefanie Schmitt, Stefan Schweigler, Lena Stölzl, Fritz Trümpi, Florian Wagner und Veronika Zangl sowie im Besonderen bei Caroline Herfert für ihre großartige und fortwährende Unterstützung bedanken.

IX. Anhang

a. Abstract

Ausgehend von Walter Benjamins Geschichts- und Erzähltheorie untersucht diese Arbeit das Geschichtskonzept und die entsprechenden filmischen Verfahren in Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*. Das Geschichtsverständnis beider Autoren sieht ab von einer historistisch geprägten Auffassung von Geschichte, die vorgibt, dass diese als Ganzes fassbar sei. Mit Geschichte umgehen heißt für Benjamin und Godard, die Brüche und Zäsuren in der Geschichte mitzureflektieren. Walter Benjamin formuliert eine materialistische Geschichtsphilosophie unter Einbeziehung von säkularisierten Elementen der jüdischen Theologie. In einem gegenwärtigen Moment erlangen vergangene Ereignisse eine neue Aktualität, wodurch sie dem Vergessen entrissen werden und die Gegenwart verändern können. Ähnlich wie in seiner Geschichtsphilosophie ist die Idee der Brüchigkeit stark mit dem Erzählkonzept Benjamins verwoben, auch hier fokussiert er auf Bruchstellen und Diskontinuitäten. Die Möglichkeiten, die Montageverfahren bieten, macht Benjamin in beiden Theoriekonzepten fruchtbar. In seinem *Passagen-Werk* nutzt Benjamin die Montage ebenso auf praktische Weise, da er mit Textfragmenten arbeitet. Montage ist dabei als eine Praxis zu verstehen, das Dinge aus ihren Originalkontexten herausbricht, sie in neue Anordnungen stellt und dabei auf die Produktion von Sinnzusammenhängen zielt. Die Kunstform, die wohl Montageverfahren am meisten geprägt und geformt hat, ist der Film, der das Anordnen bewegter Bilder aus verschiedensten Kontexten ermöglicht. Seit den 1960er Jahren setzt Jean-Luc Godard sich mit filmischen Mitteln mit dem Erzählen und der Geschichte auseinander. Ausgehend von der Montage im Film entwickelt sich diese Verfahrensweise zum Allgemeinprinzip in Godards Umgang mit Geschichte. In seinen *Histoire(s) du Cinéma* beschäftigt sich Godard mit Filmgeschichte(n) und der Geschichte des 20. Jahrhunderts und bedient sich der Montage um Bezüge herzustellen und Kontexte aufzuzeigen. Die Verfahrensweisen der Montage sind die Grundlage, von der aus Benjamin und Godard Geschichte denken. Godards *Histoire(s) du Cinéma* bieten ein anschauliches Beispiel für die Umsetzung von Benjamins theoretischen Konzeptionen.

b. Curriculum Vitae

Sara Vorwalder, geboren am 02. Juli 1987 in Klagenfurt

Ausbildung

Seit 2005: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Universität Wien.

2001 bis 2005: ORG St. Ursula in Klagenfurt

1997 bis 2001: Unterstufengymnasium in St. Veit an der Glan

Universitäre Tätigkeiten

03/2009 bis 03/2012: Studienassistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien

Im Rahmen dessen Betreuung von Lehrveranstaltungen, Studienberatung, Verwaltungsarbeit, Mithilfe in der Organisation von Tagungen, Vorträgen und Workshops; Moderationen.

10/2010 bis 01/2011: Organisation der Lehrveranstaltung (Vorlesung und Konversatorium): „(K)ein Ende der Kunst? Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft“ (gemeinsam mit Brigitte Marschall, Christian Schulte und Florian Wagner)

10/2010: Tagung „Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext“

Seit 10/2009: Wiener Walter Benjamin Vorträge.

10/2009: „Welche Sinne machen Medien?“ Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft.

05/2009: Workshop „Bildstörung. Ästhetiken des Imperfekten“.

03/2008 bis 03/2009: Tutorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien

Vorträge

10/2011: "Geschichte(n) erzählen". Im Rahmen des ProScientia Stipendienprogramms. Wien.

01/2011: "Erlösung, Rettung und Katharsis - uneingelöste ästhetische Konzepte in Bezug auf die Shoah". Gemeinsam mit Veronika Zangl. Im Rahmen der Ringvorlesung (K)ein Ende der Kunst? Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft. Wien.

11/2010: Leitung des Panels „Einsamkeit der Geschichte“ Gemeinsam mit Britta Lange und Melanie Letschnig im Rahmen des Workshops „Unsicherer Grund“. Wien.

04/2007 bis 02/2009: Studienrichtungsvertretung / Basisgruppe Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Kommissionsarbeit

01/2008 bis 08/2008: Berufungskommission für die Professur „Theater- und Medienkulturen der Neuzeit“

04/2008 bis 12/2008: Habilitationskommission von Dr. Claus Tieber

10/2007 bis 01/2009: Curricular-Arbeitsgruppe zur Erarbeitung des Bachelorstudienplans am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien

06/2007 bis 01/2009: Teilnahme an Studienkonferenzen und Institutskonferenzen am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien

Publikationen

Theaterwissenschaft und Postnazismus. Reader. Redaktion: Stefanie Elias, Sarah Kanawin, Tom Ogrisegg, Sara Vorwalder, Florian Wagner.

HochschülerInnenschaft an der Universität Wien (Hg.) Wien 2009.

Gem. mit Florian Wagner: Nachwort. In: Theaterwissenschaft und Postnazismus. Reader. Redaktion: Stefanie Elias, Sarah Kanawin, Tom Ogrisegg, Sara Vorwalder, Florian Wagner. HochschülerInnenschaft an der Universität Wien (Hg.) Wien 2009. S. 46.

Rezensionen:

Sascha Kirchner/Vivian Liska/Karl Solibakke/Bernd Witte (Hg.): Walter Benjamin und das Wiener Judentum zwischen 1900 und 1938. Benjamin-Blätter Band 5. In: [rezens.tfm] e-Journal für wissenschaftliche Rezensionen. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. 2/2010.

(http://www.univie.ac.at/film/php/rezension/rezens.php?action=rezension&rez_id=99)

„Ich muss höllisch aufpassen“ In: Unique 9/2010 S. 9.

Weitere berufliche Tätigkeiten

10/2008 bis 01/2009: Ehrenamtliches Tutorium: Organisation und Betreuung von Lehrveranstaltungen

Seit 08/2008: Diverse universitäre Recherchetätigkeiten

04/2007 bis 04/2008: Komparsin (Produktion Macbeth; Regie: Nuran Calis) und Lichtkomparsin im Volkstheater, Wien

07/2006 bis 08/ 2003: Freiberufliche Tätigkeit im Theaterbereich;

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache), Englisch (sehr gut), Italienisch (Grundkenntnisse)